

TECNOS/ALIANZA

Director: José Jiménez

Friedrich Nietzsche

Estética y teoría de las artes

Prólogo, selección y traducción de
Agustín Izquierdo




Alianza Editorial

Diseño de cubierta:
Ángel Uriarte

En la Colección *Metrópolis*:
1.ª edición, 1999
Reimpresión, 2001

En la Colección *Neometrópolis*:
2.ª edición, 2004

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-4095-2
Depósito Legal: M. 7.868-2004

Printed in Spain. Impreso en España

Índice

Prólogo

Hablar de la estética de Nietzsche es hablar directamente del mundo o «realidad», pues la actividad de lo existente es descrita por el filósofo como una actividad estética. O, expresado de otro modo, la estética no es sólo una ciencia sobre el artificio, sino que en un sentido primero es un discurso sobre la naturaleza misma; es decir, es una ciencia natural, y esto es así porque la naturaleza no se opone al artificio; al contrario, la acción de la naturaleza es de carácter artístico, con todo lo que conlleva esta afirmación; así, lo propio de lo que es es precisamente el no ser, la ficción, la mentira, la apariencia, a la que todo queda reducido. «No contrapongo por tanto "apariencia" a "realidad", sino que al contrario tomo la apariencia como la realidad, que se opone a la metamorfosis en un "mundo de la verdad" imaginario»[1]. Con relación a esta actividad de la naturaleza, la acción del hombre es una imitación. Es evidente, sin embargo, que no se dice, en el lenguaje normal, que toda la actividad humana sea arte, pues se dice que también realiza otro tipo de acciones, como el conocer, el obrar moralmente, etc. Nietzsche distingue, por supuesto, todos estos campos de acción, pero también observa que en el fondo todos son actividades estéticas, todos se reducen, en último término, a un proceso de creación, aunque mantengan una relación distinta con la propia creación. Lo que viene a expresar Nietzsche es que la naturaleza de las cosas es estética, de la misma manera que los filósofos antiguos afirmaban que la naturaleza del mundo se reducía a un elemento, a varios elementos, a la forma, etc. En nuestro caso, lo esencial de la realidad es su forma de hacer, y ésta es de carácter estético o artístico. Y este pensamiento es de alguna manera el centro de la meditación nietzscheana a lo largo de su desarrollo. Aunque es posible admitir varias etapas en su filosofía —su primera ontología estética, una fase crítica y la teoría de la voluntad de poder—, es también posible defender una continuidad en su pensamiento que se

[1] Agosto-septiembre de 1885, 40 [53].

extiende desde sus primeros escritos hasta los fechados en la década de los ochenta, y esta continuidad se observa en la permanencia de la idea central de que el mundo es arte, por lo que al exponer su teoría estética se va a tener más presente esta continuidad de la idea que sus interrupciones y quiebras, inevitables en una teoría en el tiempo.

Ahora bien, qué es el mundo para Nietzsche cuando sostiene que la actividad propia de aquel es la actividad estética. ¿En qué consiste la metafísica de artista, expresión con la que describe el mundo? Para empezar hay que decir que el filósofo «piensa [...] que la naturaleza última del mundo es no tener una estructura ordenada: en sí mismo el mundo es un caos, sin leyes, ni razón, ni propósitos»[2]. Este universo absurdo, sin causas, sin fines, está caracterizado por su actividad artística, en él se produce de un modo constante y eterno la producción de apariencias, por tanto ese devenir nunca cesa y en ningún momento adviene el ser; por eso dice Nietzsche: «mi mundo dionisíaco de la eterna autocreación, de la eterna autodestrucción», el mundo como un agitado devenir donde surgen y desaparecen sin tregua las apariencias.

La comprensión de ese proceso artístico en que consiste «la realidad» requiere, sin embargo, leer con atención y detenimiento. Es verdad que Nietzsche parte de la terminología de Schopenhauer para describir el suceso fundamental del mundo, pero él mismo reconoce, posteriormente, que usaba un lenguaje extraño en sus primeros escritos. El mundo es voluntad y fenómeno, dice Nietzsche, pero al mismo tiempo afirma que existe una relación entre ambos y que ésta es de naturaleza estética, pues la voluntad es concebida como una realidad embriagada que sin cesar se descarga en imágenes; ésta es precisamente la actividad estética: la embriaguez que a partir de sí proyecta la apariencia, la voluntad que busca la representación y termina por disolverse en la apariencia; el resultado del proceso es la obra de arte, que por otro lado nunca llega a disfrutar de una estabilidad en tanto que obra.

Este proceso es, sin embargo, más complejo que la mera descarga de imágenes, pues en esa relación, que es la creación, están implicados los aspectos más fundamentales de la existencia, como el dolor y el placer, la verdad y la ficción. En un fragmento, Nietzsche enumera, a modo de apunte para desarrollar esta teoría, una

[2] Alexander Nehamas, *Nietzsche, Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets, 1985, pp. 42-43.

serie de términos que tienen un papel en el proceso artístico de la creación:

> Realidad del dolor en relación con el placer.
> La ilusión como medio del placer.
> La representación como medio de la ilusión.
> El devenir, la pluralidad como medio de la representación.
> El devenir, la pluralidad como apariencia, el placer[3].

Esa descarga de imágenes en que se traduce la excitación del afecto es al mismo tiempo la conversión del dolor en placer: la redención en la apariencia, y cuanta más apariencia, más placer. En la primera metafísica nietzscheana, la voluntad, sin duda debido a la influencia de Schopenhauer, es única; la concepción del mundo en este primer momento es, por tanto, monista. Esta voluntad busca sin cesar la intuición, la imagen, la forma, pues ella misma no es ni imagen, ni forma, ni armonía, sino que, además de ser algo único, es el caos, lo informe, lo contradictorio, lo sufriente, lo ilimitado. La apariencia, en cambio, es la forma, la luz, lo placentero, lo bello, lo que tiene medida y límite. Esta metamorfosis, con todo lo que implica, de la voluntad en su contrario es justo el proceso en que consiste la creación. La única voluntad se intuye a sí misma, se contempla como fenómeno, como obra de arte. Según esta concepción, los objetos del mundo empírico serían el producto de la actividad estética del ser, serían obras de arte, y nosotros mismos, según declara Nietzsche en varias ocasiones, también seríamos el producto de esa actividad estética.

Los productos estéticos que componen el mundo, que en conjunto también es una obra de arte, tienen su significado en sí mismos y no hay que buscar una justificación externa al propio proceso en que consiste el mundo. Tanto el mundo como su actividad son autónomos y no dependen de ningún otro tipo de ámbito, como la moral o el conocimiento: si la actividad del mundo es estética, sólo como fenómeno estético puede éste ser justificado. Y si no hay nada previo a esa actividad artística, si toda forma o imagen es producto de esa actividad, entonces hay que concluir que no hay ninguna forma que preexista al proceso de creación, por lo que la creación originaria no tiene modelo alguno al proyectar la forma, que es la transformación misma de lo caótico. Toda

[3] Final de 1870-abril de 1871, 7 [171].

forma es un derivado estético, pertenece al reino de la apariencia y nunca al ámbito del ser: la voluntad informe eternamente sufriente. La forma, por tanto, en esta teoría de la creación, tiene su origen precisamente en lo informe, por lo que el producto artístico no tiene un modelo anterior que contenga la forma, que es, en cambio, el producto mismo de la creación, de la voluntad de apariencia, conseguido sin ningún tipo de presupuesto moral o racional, lo que es la consecuencia de concebir el mundo como fenómeno estético, como el libre producto del dios-artista.

Esta idea de la creación, en esta cosmogonía siempre presente, viene determinada por la visión fundamental de Nietzsche, la visión dionisíaca de mundo, que frente a la tradición intelectualista afirma que el fundamento del mundo es irracional. En la tradición platónica y cristiana el ser verdadero era la forma, la idea: los modelos a partir de los cuales el mundo era creado. El dios-artista no tiene tales modelos, pues su actividad es sólo excitación que en su sobreabundancia crea formas. La realidad racional, que para Platón era lo verdadero, es falsa: es también la apariencia —un derivado estético— del uno primordial o voluntad, de lo verdadero y al mismo tiempo lo horrible. Los objetos del mundo empírico que aparecen ante nuestros sentidos eran, para la metafísica que creía en la racionalidad de la realidad, formas que imitaban las formas auténticas contenidas en una realidad suprasensible. Este modo nietzscheano de concebir la creación tiene, entonces, su posibilidad en el pensamiento, iniciado por Schopenhauer, que subordina las funciones del intelecto a las de la voluntad y declara la primacía de la voluntad sobre el intelecto. Esta manera de pensar, que niega el racionalismo como interpretación del hombre, es la inversión, ya realizada por su maestro de juventud, que inaugura la serie de las inversiones llevadas a cabo por Nietzsche para invertir la filosofía platónica y así poder exponer el orden adecuado del proceso de creación, que quedaba imposibilitado al pensar que lo racional era la base del mundo y del hombre y que la acción debía ser algo consciente que tomaba como modelo una forma preexistente. Un pensamiento semejante impide la actividad artística del mundo en el hombre, pues enseña una relación contraria del proceso de creación, al poner la idea en su base.

El mundo, según esta concepción metafísica, es arte, y también lo es desde la teoría de la voluntad de poder de los escritos posteriores, por lo que parece necesario presentar también algo de esta teoría para contemplar en toda su dimensión la idea de la actividad del mundo como arte. La realidad en los escritos del último período de Nietzsche aparece descrita con el término «voluntad de poder», y se abandona el uso de la expresión «voluntad única». La realidad ya no es, por tanto, la unidad primordial, sino voluntad de poder, pero no por ello deja de ser arte. Dice Heidegger: «sabemos que la voluntad de poder es esencialmente un crear y un destruir. Decir que el suceso fundamental de lo que es es "arte" es decir que es voluntad de poder»[4]. Para Nietzsche, si al concepto de «fuerza» se le añade un aspecto interior, se obtiene lo que él llama la voluntad de poder: «un ansia insaciable de mostrar la fuerza; o empleo, ejercicio de la fuerza como instinto creador»[5]. Del mismo modo que la primitiva unidad, la voluntad de poder es «caos, el primer fundamento de lo informe —no es materia, sino fuerza que subyace al cosmos, que precede a las formas y las hace posibles»[6].

La fuerza artística se llama voluntad de poder, pero con esta teoría Nietzsche sólo pretende dar mayor claridad y precisión a la imagen trágica del mundo. La meditación sobre el arte es, entonces, la consideración de la fuerza que se manifiesta, la fuerza que aparece e interpreta. El mundo, en tanto que voluntad y apariencia, desde la perspectiva de la voluntad de poder, no es una única voluntad que proyecta sin cesar imágenes, sino una pluralidad de fuerzas o voluntades, cuya tendencia es también la representación, la apariencia. Estas manifestaciones de fuerza no son pensadas (así sucede en sus primeros escritos) como metáforas, sino como interpretaciones. La relación de las fuerzas produce diversas interpretaciones o perspectivas en el mundo. El lugar de la excitación que sufre la metamorfosis en la forma deja de ser una unidad metafísica y más bien abstracta, como era la voluntad única; las fuerzas artísticas adquieren un carácter fisiológico más inmediato, son el propio cuerpo cuya excitación tiene el poder de crear: «soy totalmente cuerpo, y nada más; y el alma es sólo una palabra para algo en el cuerpo»[7]. Así, son las pulsiones de nuestro propio cuerpo las que interpretan el mundo; cada pulsión es una ambición con su propia perspectiva que trata de imponerse a las demás pulsiones. La creación artística se entiende como interpretación, que es

[4] M. Heidegger, *Nietzsche*, I, p. 71.
[5] Junio-julio de 1885, 36 [31].
[6] A. Lingis, «The Will to Power», contenido en *The New Nietzsche*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, p. 37.
[7] *Así habló Zaratustra*, KSA, 4, p. 39.

la exteriorización de los afectos como voluntad de poder. En la exteriorización de la fuerza se produce, además de la forma, el sentido, y fuera del proceso artístico fundamental, de la proyección de apariencias, no hay ni forma ni sentido, el mundo no tiene ningún sentido detrás de sí: «Los valores sólo los puso el hombre en las cosas [...], sólo él creó el sentido de las cosas. [...] Valorar es crear»[8]. El sentido no es separable de la fuerza que se manifiesta, de la voluntad de poder. Sólo en el continuo devenir de la producción de apariencias es posible observar la forma, el sentido, pues la «naturaleza», ese conjunto de pulsiones, carece de forma, sentido y valor antes de que esas pulsiones hayan manifestado su fuerza, por lo que el sentido y el valor son producto de la actividad artística.

En el proceso de la creación no es posible distinguir, sin embargo, el autor de la obra; en ese proceso no hay un sujeto o esencia subyacente, no hay un sustrato a las apariencias, pues éstas son la propia descarga y metamorfosis de las fuerzas de un modo inconsciente y, como ya se ha señalado, sin modelo previo por las razones ya aducidas: «tal sustrato no existe; no hay ningún ser detrás del hacer, del actuar, del devenir»[9]. La vida, considerada como una multiplicidad de pulsiones, es también un constante devenir, un constante crearse y destruirse, una constante transformación de lo informe en la forma, del sinsentido en el sentido, de lo que carece de valor en algo valioso, el juego del mundo, el juego del niño, el juego del artista: «Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna justificación moral, en una eterna inocencia»[10]. La visión fundamental de Nietzsche es la vida en tanto que actividad artística, capacidad de metamorfosis, capacidad de simbolización, y la fuerza que tiene esa capacidad es la embriaguez, la ausencia de forma y de límite, que de una forma paradójica, cuanta mayor intensidad posee, cuanto mayor es su ausencia de figuración, mayor capacidad tiene de convertirse en forma, de producir la figuración; y esta idea central se puede pensar como transfiguración del mundo —su voluntad única—, o como interpretación de los múltiples afectos o pulsiones; es decir, desde su primera ontología estética o desde su teoría de la voluntad de poder.

[8] *Así habló Zaratustra*, KSA, 4, p. 75.
[9] *La genealogía de la moral*, KSA, 5, p. 179.
[10] *La filosofía en la época trágica de los griegos*, KSA, 1, p. 830.

EL ARTE COMO LO QUE POSIBILITA Y ESTIMULA LA VIDA

Muy unida a la idea de la actividad de la vida como proceso estético está la del arte como lo que posibilita y estimula la vida, idea contenida también tanto en sus primeros escritos como en los de la última época. Frente al arte, que estimula y posibilita la vida, Nietzsche opone la ciencia, la moral y la religión como formas de existencia que deprimen fisiológicamente, como formas de nihilismo, o actitud negativa frente a la vida. Ya se ha hablado, al describir el proceso estético, del aspecto redentor que éste contenía, pues dentro de su capacidad de transfiguración estaba la de convertir el dolor en placer. En *El nacimiento de la tragedia* aparece esta función del arte cuando se habla de la creación del mundo olímpico por parte de los griegos: «Para poder vivir tuvieron los griegos que crear esos dioses»[11]. Sin cesar advertimos la característica esencial del proceso artístico: la metamorfosis, en este caso la transición del terror del mundo de los titanes «a la divina jerarquía olímpica de la alegría». Los griegos, además de tener que superar ese momento horrible producido por el terrible mundo de los titanes, también se encontraron frente al horror de la existencia cuando alcanzaron a ver la verdadera esencia de las cosas con la llegada de la sabiduría dionisíaca; esa mirada libre de cualquier velo de ilusión produce el espanto, la repugnancia a actuar, un alejamiento de la vida, «en este supremo peligro de la voluntad, se aproxima, como un mago que cura y salva, el arte»[12]. Sólo el arte, en efecto, puede transformar esa náusea en un estimulante para seguir viviendo. Frente a la opinión de que la vida es algo real, el ser o la verdad, Nietzsche sostiene que todo lo que vive vive en la apariencia, en la ilusión, en la mentira, en el engaño, y es el arte el que produce estas apariencias, mentiras, ilusiones, que son la condición de la vida, su posibilidad. Si destruimos los engaños y las ficciones nos ponemos frente al carácter problemático y doloroso de la vida, que se revela como algo horrible y lleno de espanto, absurdo. De esa verdad trágica, de ese conocimiento trágico sólo nos puede salvar el arte, sólo la experiencia estética nos puede devolver la posibilidad de permanecer en la vida, la alegría, la afirmación de la vida; de otro modo, la experiencia de lo horrible nos

[11] *El nacimiento de la tragedia*, cap. 3.
[12] *El nacimiento de la tragedia*, 7.

conduce a la parálisis, a la inacción, a la negación de la vida, a la desesperación. La voluntad de poder acaba revelándose como capacidad de mentira, capacidad de ilusión; es, en defintiva, el poder artístico para engendrar la ficción, el poder de metamorfosis: «Esta propia capacidad gracias a la cual [el hombre] *violenta la realidad a través de la mentira*, esta capacidad de artista *par excellence*. [...] El hombre se convierte en señor de la "materia", ¡señor de la verdad! Y siempre que el hombre se alegra, siempre es el mismo en su alegría: se alegra como artista, se goza como poder... El arte y nada más que el arte. Lo que más posibilita la vida, el gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida...»[13]. Esa voluntad de poder es la mentira que hace posible el seguir viviendo, dando forma a lo informe, creando la ilusión que vela el horror que paraliza. Por tanto, el hecho de que el arte o la mentira sea indispensable para vivir «se debe a ese carácter horrible y problemático de la existencia».

LA JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA

Además, sólo así puede el hombre justificar la existencia: mediante el poder artístico de la mentira, lo que es rechazable desde otro punto de vista puede ser afirmado desde la perspectiva del arte. Cuanto mayor grado de excitación, de fuerza artística, mayor es el grado de simbolización, de creación de perspectiva e interpretaciones. Nietzsche piensa que hay ciertas perspectivas o interpretaciones que toman la mera apariencia por la no apariencia, por el ser o verdad. Hay puntos de vista que consideran las ficciones no como un producto de la capacidad de violentar la realidad, sino la realidad misma, cuando no dejan de ser un producto de la capacidad artística. Admitir el ser o la realidad es abrazar el nihilismo: «No se puede admitir en absoluto algo que sea, porque entonces el devenir pierde su valor y aparece directamente como absurdo y superfluo.» Por tanto, no adoptar la perspectiva del arte es asumir una postura que niega la existencia, que no estimula a vivir. Y el conocimiento es una manifestación de la voluntad poder que niega precisamente la voluntad de poder. El conocimiento, que es un modo de voluntad de poder, no reconoce su objeto como un producto de la capacidad artística, sino como algo con una existencia independiente, como algo verdadero y no como una mentira. Si el hombre sólo fuera un animal que conociera, «la verdad le empujaría a la desesperación y a la aniquilación»[14]. El conocimiento, al establecer una realidad y una verdad, va contra la tendencia fundamental de la vida, que es su impulso hacia la apariencia, hacia la superficie. Por este motivo, escribe Nietzsche en el «Ensayo de autocrítica» que su intención en el *Nacimiento de la tragedia* era considerar la ciencia bajo el prisma del arte y éste bajo el de la vida. Por otro lado, el conocimiento trágico nos dice que el mundo es absurdo, vacío y cruel, lo que, como ya se ha visto, conduce a alejarse de la vida. La moral, según el análisis que lleva a cabo sobre todo en *La genealogía de la moral*, no sólo tampoco puede justificar la existencia, sino que además es una forma de voluntad de poder que niega la voluntad de poder en tanto que ésta es capacidad artística, tal como sucede con el conocimiento que niega la capacidad fundamental del hombre de crear metáforas. Que la vida sólo se puede justificar como fenómeno estético significa que sólo es aceptable en tanto que devenir incesante de apariencias, como un constante surgir y desaparecer de las ficciones artísticas; sólo en su actividad propia está justificada la existencia. La voluntad ciega —o la múltiple voluntad de poder— no tiene metas ni principios y no fundamenta nada. El mundo como obra de arte que se autocrea en cada instante, alcanza su justificación en su propio juego: y como el juego, que no es necesario y no carece de regla, tiene el mundo su necesidad interna, tiene el arte su fundamento en sí mismo: «Una obra poética debe justificarse a sí misma, y donde el hecho no habla no ayudará mucho la palabra»[15]. El mundo se justifica no por razones, fundamentos o fines exteriores, no necesita un fundamento racional porque no lo tiene, tampoco de tipo moral. Ya se ha visto que el proceso artístico fundamental, la creación de apariencias, se hace de un modo totalmente autónomo, y sin ningún tipo de presupuesto o plan racional o moral; el mundo, como obra de arte así concebida, se justifica por completo a sí misma: en cada instante se produce el devenir de las apariencias y los que formamos parte de esa obra de arte alcanzamos nues-

[13] 1887-1888, 11 [415].

[14] «Sobre el *pathos* de la verdad», KSA, 1, p. 760.

[15] Volker Gerhardt, «Artisten-Metaphysik. Zu Nietzsches frühem Programm einer ästhetisthen Rechtfertigung der Welt», en *Zur Aktualität Nietzsches*, vol. I, editado por Mahailo Djuric y Josef Simon, Wurzburgo, 1984, p. 90.

tra más alta dignidad «en nuestro significado de obras de arte», y sólo en la medida en que este mundo y todos los objetos que lo componen pueden ser considerados obras de arte, pueden también ser justificados. El sentido, el valor de las cosas sólo es posible, como ya se ha indicado, gracias al acto creador; el mundo sólo alcanza el sentido en la proyección de la apariencia; más allá de la apariencia, no hay sentido ni valor, sino sólo caos y absurdo; el acto de la creación es el que proporciona el sentido y el valor, con lo que el poder de la mentira es la única fuerza capaz de afirmar la vida.

LA ACTIVIDAD DEL HOMBRE ES ARTÍSTICA

Esta actividad estética es el arte entendido en sentido amplio: la naturaleza se comporta como un artista. El hombre, a su vez, copia esta actividad de la naturaleza, él mismo actúa en tanto que artista y toda su actividad es también de carácter artístico; por tanto, la acción del hombre en general es también de naturaleza estética en tanto en cuanto su hacer es proyección de apariencias. El instinto fundamental en el hombre es la fabulación, el instinto de crear metáforas. El hombre es fundamentalmente un creador de ficciones. Por tanto, todas las diversas actividades humanas que no se consideran arte son en el fondo también arte, y si se dice alguna vez que esa actividad no es arte es porque se olvida que los productos del hombre son el resultado del arte: «Sólo el olvido de ese mundo primitivo de metáforas, sólo el endurecimiento y la esclerosis de un mar de imágenes que surgía en el origen como un torrente hirviente de la capacidad original de la imaginación humana [...]»[16]. En definitiva, sólo el olvido de que el hombre es artista puede acceder a la convención, a la seguridad y a la lógica, a la creencia en la verdad en un mundo donde sólo existe la ilusión. El proceso fisiológico por el que hombre llega a producir imágenes en general, sean de la naturaleza que sean, es un proceso artístico que se conforma al proceso de creación en que también consiste el mundo; por tanto, las formas de todas nuestras imágenes, según esta teoría, no reproducen ninguna forma previa. Si en algún momento se llega a pensar que nuestras imágenes reproducen alguna realidad se debe a este olvido del carácter fundamental del hombre. El lenguaje, como todas las imágenes, es otra forma de proyección de apariencias que no describe ningún estado o situación; los conceptos son el resultado de una serie de transposiciones a partir de una excitación nerviosa y suponen lo que nunca existe: lo idéntico en lo diverso. Todos los procesos del lenguaje y del conocimiento se componen de transposiciones estéticas entre varias esferas simbólicas, entre las cuales no hay ninguna conexión causal, sino una relación estética, es decir, una esfera se transforma en otra estéticamente.

[16] *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, KSA, 1, p. 879.

EL ARTE Y OTRAS FORMAS DE EXISTENCIA. ARTE Y NIHILISMO

Al hablar de la génesis de las diversas artes, Nietzsche establece una jerarquía entre los diversos lenguajes simbólicos, entre las diferentes artes; esta jerarquía establece un orden de formación de las artes que no se puede invertir, pues depende directamente del proceso de creación. De este modo, la moral, la religión, la metafísica o la ciencia, la política son modos del modo fundamental, o arte; todas estas formas de actividad humana ya fueron consideradas en *El nacimiento de la tragedia* como formas de mentira que ayudan a vivir; el hombre se comporta como artista, de modo que toda su producción es «sólo creación de su voluntad de arte, de mentira, de huida de la «verdad», de *negación* de la verdad»[17]. En la medida en que actúa como artista en todas sus actividades, el hombre aparece fisiológicamente estimulado, pues la creación siempre supone un estado de embriaguez, un estímulo vital.

El problema aparece cuando alguna de estas formas secundarias de arte se toma por lo que no es y niega la condición fundamental del sujeto en tanto que artista, impidiendo la actividad estética del hombre, pues los estados artísticos de excitación se sustituyen por estados de poca intensidad, lo que se traduce en una valoración negativa de la vida frente al valor afirmativo que implica todo acto vital o de creación. Como se puede leer en varias ocasiones a lo largo de esta selección de textos, el arte es concebido por Nietzsche como «la reacción» contra el nihilismo, lo que hay que situar en un primer plano en una exposición de la estética

[17] Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [415].

nietzscheana; Heidegger piensa incluso que la «experiencia fundamental de Nietzsche reside en su comprensión creciente del acontecimiento fundamental de nuestra historia: el nihilismo»[18]. Frente a la actitud fisiológica del arte, que supone siempre un estímulo, una sobreabundancia, una plenitud que desemboca en la producción artística, el nihilismo supone fisiológicamente una actitud negativa frente a la vida, un cansancio que niega todo valor a la vida, que se opone a la vida y que se expresa en el hecho de que los grandes valores de la cultura se vuelven vacíos y pierden su sentido; el nihilismo se revela así como el proceso contrario al proceso de creación; el nihilismo hace perder el sentido, el valor y la perspectiva de la cosa, la hace desaparecer; en el proceso estético, la embriaguez, en su camino hacia la obra de arte, sea de la naturaleza que sea, supone siempre una donación de sentido, de valor, resultante precisamente de ese afecto excitado. Éste es el sentido del arte en tanto que reacción al nihilismo; son movimientos contrarios, pues uno da el sentido y el otro lo quita, uno proporciona la ilusión y el otro la arranca.

Ahora bien, la ilusión o la apariencia es una condición necesaria para la vida y todo organismo en general vive rodeado de alguna ilusión, «de una atmósfera, de una aureola misteriosa» (KSA, 1, 759). En ocasiones ocurre que esas formas secundarias de arte o de voluntad de poder actúan de forma que se oponen a la actividad artística, a la voluntad de poder, cuando ellas mismas son modos de voluntad de poder. La voluntad de poder se vuelve entonces contra la voluntad de poder, o la vida misma se vuelve contra la vida. Así, el conocimiento, que es una forma de voluntad de poder, es decir, de interpretar, valorar, de crear, puede llegar a ser una forma que impide la actividad fundamental del hombre y de la naturaleza, la actividad del «instinto que empuja a crear metáforas, ese instinto fundamental del hombre»[19]. Así, lo que es una forma de la vida acaba por negar la vida misma, su «actividad metafísica» o producción de apariencias: «El intelecto [...] necesita la verdad como la negación de la actividad de la fantasía y de los contenidos determinados de la ilusión»[20]. Esta negación de la imaginación se produce porque el conocimiento asigna una realidad a lo que es meramente una ficción, al tratar de establecer la verdad,

[18] Martin Heidegger, *Nietzsche*, I, p. 144.
[19] *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, KSA, 1, p. 887.
[20] Heide Schlüpmann, *Friedrich Nietzsches ästhetisches Opposition*, p. 53.

cuando ésta no es algo que exista fuera de la actividad artística; la verdad no es algo que se haya de «encontrar y descubrir, sino algo que [se ha de] *crear*»[21]. Decir que algo es, es negar el devenir continuo del surgimiento de las apariencias, el acto por el que se forma el sentido; de este modo, cuando se afirma el ser, se quita todo valor al devenir, por lo que éste parece desprovisto de sentido. Esta voluntad de verdad que niega la voluntad de poder acaba por ser reconocida como una forma de voluntad más fundamental: «Voluntad de verdad, eso podría ocultar una voluntad de muerte. De modo que la pregunta: ¿por qué la ciencia? se reduce al problema moral: *¿por qué en absoluto la moral?*»[22]. En la moral, el instinto, la fuerza no se manifiesta, no se exterioriza, de modo que la conciencia es el resultado de la fuerza que se vuelve hacia dentro, del dolor ejercido contra uno mismo. Por tanto, es otro modo de decir que la actividad estética, la actividad de la vida se deja en suspenso; y no sólo que esas fuerzas, la voluntad de poder, dejen de manifestarse por negar el devenir y creer en el ser; es la voluntad de negación de la vida por el hecho de que estos instintos no se exteriorizan, sino que se interiorizan, se vuelven hacia dentro, haciendo violencia y produciéndose daño y dolor. El ascetismo moral niega la vida, la producción de apariencias, la voluntad de poder; así, «el ascetismo moral es una manifestación de una voluntad de poder que tiende a su propia aniquilación»[23]. El ideal ascético es también una protección y una ayuda para la vida, pero para una vida que degenera, una voluntad de poder que se vuelve contra sí misma. Esa vida descendente necesita para su permanencia lo contrario que una vida ascendente: el repliegue máximo de los afectos, el estado donde se evita todo afecto, todo querer, todo deseo, y se deja el sentimiento vital reducido al mínimo; es lo opuesto a los estados creadores: «expresado en términos psicológicos morales: "negación de sí", "santificación"; expresado en términos fisiológicos, hipnosis»[24].

Si la actividad de la vida en el hombre es arte, alguna forma de esta acción, alguna forma de voluntad de poder, puede llegar a ser una oposición a la propia voluntad de poder. La forma más fundamental y «más transparente» de actividad en el hombre es el

[21] KSA, 12, p. 385
[22] *La gaya ciencia*, KSA, 3, p. 576.
[23] A. Nehamas, *Nietzsche, Life as Literature*, p. 117.
[24] *La genealogía de la moral*, KSA, 5, p. 379.

arte en sentido estrecho, es decir, el cultivo de las diversas artes, pues aquí se ve que lo que hace el hombre es crear ficciones, y es posible observar lo que hace en realidad, se afirma la verdadera naturaleza de sus producciones; aunque también exista, por otro lado, un arte antiartístico; las otras formas de voluntad de poder, sin embargo, pueden llegar a un grado de opacidad tal que no sea posible advertir la verdadera naturaleza de esa acción, de modo que se puede decir lo contrario de lo que es: el hombre no produce ficciones, sino que representa formas ya existentes en una realidad que no depende de su capacidad de fabulación, como es el caso del conocimiento. No sólo toda la actividad humana se reduce a la actividad estética, también los juicios de cualquier tipo tienen su base en los de carácter estético.

LAS FUERZAS ARTÍSTICAS

La actividad artística del ser como lo propio de la vida, lo que la posibilita y la estimula, justificándola, aparece dentro del núcleo de la meditación estética de Nietzsche, quien, para explicar el acto de la creación, habla de dos instintos o «fuerzas artísticas que surgen de la naturaleza misma» y son los presupuestos de todo arte[25]. En el acto de la creación intervienen dos potencias de la naturaleza que son denominadas con el nombre de dos divinidades griegas: Apolo y Dioniso. Con Dioniso y Apolo quiere Nietzsche expresar más o menos la antítesis de voluntad y fenómeno, ser y apariencia, o «realidad embriagada» y «mundo de imágenes». Estos dos nombres designan dos tendencias existentes en la naturaleza que, ciertamente, son de carácter opuesto, pues una tiende hacia la forma, la apariencia, y la otra, en cambio, hacia la ausencia de forma, la ausencia de límites, lo indeterminado. Estas fuerzas se objetivan además en los estados fisiológicos del sueño y la embriaguez, «entre estos fenómenos fisiológicos es posible advertir una oposición correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisíaco»[26]. El mundo de los sueños es el mundo de la medida, de la forma, de la armonía, de la belleza, de lo limitado, y donde reina el *principium individuationis*. El mundo de la embriaguez, en cambio, significa lo caótico, lo ilimitado, el lugar donde se rom-

[25] *El nacimiento de la tragedia*, 2.
[26] *El nacimiento de la tragedia*, 1.

pe el *principium individuationis*. Estas dos fuerzas son consideradas en primer lugar como fuerzas artísticas de la naturaleza, dos tendencias opuestas en la naturaleza, una que tiende hacia la armonía, y la otra, hacia lo contradictorio. Y del mismo modo que la actividad artística es tenida en cuenta en un primer término como un acontecimiento de la naturaleza y posteriormente como algo perteneciente al hombre, estas tendencias artísticas se producen en la naturaleza «sin mediación del hombre artista». En el arte, el hombre imita la naturaleza, pero no imita las «formas» de la naturaleza, sino la actividad creadora misma de la naturaleza.

Estas dos fuerzas aparecen a primera vista como impulsos opuestos separados, que en un momento histórico se unen y «acaban engendrando la obra de arte al mismo tiempo dionisíaca y apolínea de la tragedia ática»[27]. Pero estas dos potencias, a pesar de tener este carácter antitético, tienen también algo común. Para empezar, ambos estados son formas de embriaguez, y lo son en la medida en que son estados artísticos y todo arte procede de la excitación de la embriaguez. Sólo que en un caso, en el estado apolíneo, esta embriaguez es parcial, sólo afecta a la visión, y en la embriaguez dionisíaca, la excitación alcanza a todos los afectos.

> ¿Qué significan los conceptos opuestos, introducidos por mí en la estética, de *lo apolíneo y lo dionisíaco*, concebidos como tipos de embriaguez? La embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de manera que adquiere la fuerza de la visión. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En los estados dionisíacos, en cambio, está excitado e intensificado todo el sistema de afectos, de manera que descarga todos sus medios de expresión de una vez, haciendo que se manifieste la fuerza de representación, imitación, transfiguración, metamorfosis, toda clase de mímica y de histrionismo[28].

Así, aunque Nietzsche hable de dos estados artísticos fundamentales y de dos estados fisiológicos correspondientes, en definitiva el estado estético creador se reduce a la embriaguez, a una intensificación de los afectos, a un estado de plenitud que desemboca en una transfiguración parcial, como es el caso del estado apolíneo, o a una transfiguración de todos los afectos, como sucede en al artista dionisíaco; lo que significa la creación de la forma, de la apariencia: «Para que haya arte, para que de alguna manera

[27] *El nacimiento de la tragedia*, 1.
[28] *El crepúsculo de los ídolos*, KSA, 6, p. 117.

haya una actividad y una visión estéticas, es indispensable una condición fisiológica: la embriaguez. En primer lugar es necesario que la embriaguez haya intensificado la excitabilidad de toda la máquina; sin esto no hay arte»[29]. En el surgimiento de la forma, en todo acto de creación se produce, entonces, una proyección de apariencias, la tendencia propia de lo apolíneo, por lo que también es necesario el aspecto onírico de Apolo. Así, en toda creación, en todo arte, estas dos tendencias tienen que estar presentes; tiene que haber una excitabilidad que se haga apariencia. La simple excitación del afecto no es arte, sino su condición indispensable; el acto estético se completa cuando se representa, se transfigura a partir del estado de plenitud y de fuerza. Hasta la música, el arte más cercano al ser, a la voluntad, el arte menos figurativo, «no deja de ser un arte de la apariencia»[30].

La idea de la embriaguez como fuerza creadora está presente a lo largo de toda la meditación estética de Nietzsche. Esa fuerza está en todo el mundo orgánico, que actúa como un artista, «crea una totalidad de excitaciones, de estímulos particulares, deja a un lado muchas cosas particulares y crea una *simplificatio*»[31]. El pensamiento de que esta fuerza transfiguradora lleva a cabo una tarea de selección, de simplificación, de exclusión, destacando los rasgos principales de una cosa, aparece en numerosos fragmentos póstumos. Ya a comienzos de la década de los setenta afirma Nietzsche que «el arte se basa en la imprecisión de la vista»[32]. Y en el fragmento siguiente insiste en que la fuerza artística o creadora tiene su recurso principal en omitir, en no tener en cuenta muchos rasgos; la fuerza artística añade algo «reforzando los rasgos principales y olvidando los rasgos secundarios»[33]. Por esto, el poeta, aunque en un principio tenga que ver una cosa con precisión, tiene que verla con imprecisión posteriormente, tiene que «velarla adrede». El artista se caracteriza por quitar, uno de los medios por los que se consigue la idealización, que en un cierto sentido se identifica con la creación. El hombre en cuanto tal se comporta como un artista, pues su actividad es fundamentalmente una producción de formas: el resultado de la intensificación de la fuerza. El hombre

[29] *El crepúsculo de los ídolos*, KSA, 6, p. 116.
[30] Final de 1870-abril de 1871, 7 [167].
[31] Primavera de 1884, 25 [333].
[32] Verano de 1872-principio de 1873, 19 [66].
[33] Ibid., 19 [67].

crea todas las figuras y formas que vemos: «Quien cierra los ojos descubre que un instinto creador de formas se ejercita constantemente y que se ensayan un sinnúmero de cosas que no se corresponden con la realidad»[34]. Además, continúa Nietzsche en ese mismo fragmento, la manera de nutrirse del hombre, de oponerse como fuerza a las demás fuerzas, es la de conocer, que fundamentalmente es una «creación de las cosas», porque éstas son introducidas en «formas». En todo acto de creación, el creador de despoja de algo que de alguna manera pasa a formar parte de la cosa creada: «Crear significa expulsar algo fuera de nosotros, vaciarnos algo, empobrecernos algo»[35]. Y lo que comunica ese estado creador a lo creado es la belleza y lo sublime que observamos en las cosas, y todas las cosas presentes, en general, son un producto creado por la fuerza artística que, en definitiva, es un proceso orgánico, esa «fuerza constructiva, simplificadora, formadora, poetizadora» es la que pone algo en las cosas haciendo la forma, es la que pone lo bello y lo sublime, el significado y el sentido de las cosas, su valor; crea el universo. Otra característica del acto creador, de la intensidad de la fuerza que deviene forma, es su libertad: «Sólo en la creación hay libertad»[36].

Ahora bien, la fuerza es, para Nietzsche, desde el punto de vista de la cualidad, una sola fuerza; la fuerza en que consiste la vida no tiene clases, aunque se pueden distinguir varias pulsiones. La fuerza artística es la fuerza orgánica, la fuerza vital, la fuerza sexual: desde un punto de vista fisiológico es lo mismo «el instinto creador del artista y la distribución del semen en la sangre»[37]. La tendencia hacia el éxtasis de la belleza es un camino que adopta el instinto sexual. El estado estético es, por tanto, la embriaguez o exceso de la única fuerza existente que tiende hacia la forma. La embriaguez se manifiesta en «la delicadeza y esplendor extremos de los colores, la nitidez de la línea, el matiz del sonido: lo *distinto*»[38]. La embriaguez que se transfigura mediante un proceso de simplificación, de concentración, no se manifiesta ni mucho menos en la confusión; al contrario, el producto de la intensidad de la fuerza no es la mezcla, el desorden, la confusión, sino la claridad

[34] Invierno de 1883-1884, 24 [14].
[35] Verano-otoño de 1882, 3 [1].
[36] Verano de 1883, 13 [1].
[37] Verano de 1887, 8 [1].
[38] Primavera de 1888, 14 [47].

y la distinción, su devenir forma, es la línea firme y nítida. Por esto, aunque el estado dionisíaco sea una tendencia hacia la unidad y lo ilimitado, en cuanto fuerza que se transfigura tiende hacia el límite y la moderación, la claridad y la nitidez. El aumento de fuerza no provoca la confusión. Las cosas distintas, claras, los matices, hacen nacer a su vez, en quien los contempla, ese aumento de poder, esa embriaguez. «Lo esencial en el arte sigue siendo su consumación de la existencia, su producción de la perfección y la plenitud»[39].

Todo lo que resulta del estado dionisíaco o apolíneo, en tanto que tipos de embriaguez, son propias de la forma, que define lo que Nietzsche llama el gran estilo, algo directamente relacionado con el grado de fuerza; sólo una gran intensidad de fuerza puede crear el gran estilo, que como arte genuino no expresa sentimientos, no expresa contenidos de representaciones previas: hay que seguir teniendo presente el esquema básico de la creación, que tiene su punto de partida en la ausencia de todo contenido o representación. Ese exceso de fuerza no tiene nada que expresar; su intensidad se emplea en vencer el caos, en crear la belleza, la perfección, el arte, en transfigurar lo caótico en la apariencia, lo ilimitado en algo que tiene medida. El gran estilo tiene, como la gran pasión, la tarea de «dominar el caos que se es; obligar a su caos a hacerse forma; hacerse necesidad en la forma: hacerse lógico, sencillo, inequívoco, hacerse ley...»[40]. Por esto, el resultado del proceso artístico se reduce a la producción de la forma, no hay más contenido que la forma, por lo que en la verdadera obra de arte el contenido se confunde con la propia forma. Esta identidad se deriva de la concepción básica del proceso de creación, en tanto que se limita al proceso del caos que deviene forma, al dolor que deviene placer, a la contradicción que deviene armonía, y, en definitiva, a la fealdad que se hace belleza. Los artistas son los que tienen por contenido lo que los demás tienen por forma: «Se es artista al precio de sentir como *contenido*, como la "cosa misma", lo que todos los no artistas llaman "forma"»[41].

Así, el exceso de fuerza en que consiste el estado estético tiene como consecuencia la creación de la forma. La embriaguez, la sensualidad, el vigor animal son, en tanto que potencia creadora,

[39] Ibíd.
[40] Primavera de 1888, 14 [61].
[41] Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [3].

fuerzas idealizadoras en la medida en que comunican la perfección y la plenitud propias del estado artístico. «Lo esencial en la embriaguez es el sensación de aumento de fuerza y plenitud»[42]. La idealización consiste en la violencia que ejerce el artista sobre las cosas, de manera que obliga a éstas a que tomen de su estado estético la plenitud y la perfección. El poder artístico, como forma de amor, acaba embelleciendo el objeto, añadiendo en él sensualidad, pues el artista ve las cosas con más fuerza, más sencillez, más plenitud, «del mismo modo que el hombre ve a la mujer»[43]. El estado estético provoca un hacer con perfección, un ver con perfección, que es el del cerebro cuando se halla excitado por las fuerzas sexuales, «una tarde junto a la amada». El arte, como el amor, hace que el mundo aparezca perfecto, pleno. Nietzsche enumera las diversas maneras que adopta esta sensación de plenitud y perfección, que obliga a las cosas a reflejar nuestro estado, provocando la transfiguración:

— el instinto sexual,
— la embriaguez,
— la comida,
— la primavera,
— la victoria sobre el enemigo, el sarcasmo,
— el acto de bravura; la crueldad; el éxtasis del sentimiento religioso[44].

CREACIÓN Y RECEPCIÓN

Todos estos estados, que están relacionados con todas las actividades enumeradas, se resumen en el sentimiento de aumento de voluntad de poder, que es la plenitud del vigor físico. Su perfección recuerda a los «estados de vigor animal»[45]. Es un exceso de la fuerza corporal lo que se derrama en un mundo de imágenes, que a su vez excitan las funciones animales, pues del mismo modo que la embriaguez hace que la perfección se pose sobre las cosas, la percepción de la belleza, de la perfección, excita la sensualidad. Esto es otra manera de expresar que el arte es un estímulo para la vida, al actuar como una excitación sobre la sensualidad, como un tónico.

[42] *El crepúsculo de los ídolos*, KSA, 6, p. 116.
[43] Verano de 1887, 8 [1].
[44] Otoño de 1887, 9 [102].
[45] Ibíd.

Esta excitabilidad de los sentidos es opuesta en el artista y en el que percibe la obra; en éste el punto culminante de la excitabilidad se encuentra en la recepción, mientras que, en el primero, en la donación. Cuanto más fuerte sea este antagonismo más perfección puede dar el artista y más plenitud puede recibir el oyente o espectador. Son dos ópticas opuestas que, según Nietzsche, no se deben mezclar: la del crítico y la del artista, el que recibe y el que da. Cuanto más separadas se mantengan estas dos ópticas, mejor podrá el artista ejercer su oficio: excitar la sensualidad. Para resumir la caracterización que realiza Nietzsche en sus escritos póstumos tardíos del estado estético de donde surge el arte, se puede decir que la embriaguez es un sentimiento de fuerza intensificado que hace que las cosas reflejen ese estado de perfección y plenitud. En ese estado se da una agudeza extrema de los sentidos, que proporciona una agudeza para la comprensión de los símbolos, así como una profusión de medios para comunicarse. Hay «una necesidad de liberarse de alguna manera a través de signos y gestos»[46], la acumulación de la tensión y de la excitación sexual lleva a un «estado explosivo» que tiende a liberar toda la tensión y presión acumuladas, de modo que el aparato inhibidor se desengancha, creando una especie de automatismo en el sistema muscular y «la obligación de imitar», por la que se forman signos e imágenes. Este estado, que él describe de una forma tan corporal, dejando a un lado la identificación metafísica que llevaba a cabo en sus primeros escritos con el «ser», sigue siendo, sin embargo, la psicología del orgiasmo que descubrió en los griegos. Ese sentimiento desbordante donde el dolor actúa como estimulante fue lo que le dio «la clave del sentimiento trágico»[47]. Ese decir sí a la vida, incluidos los elementos más dolorosos e inaceptables, pues es la vida la que siente placer de su actividad, de su crear y su destruir, de su fuerza inagotable, del eterno placer de la creación. En una palabra, lo dionisíaco.

ARTE APOLÍNEO Y ARTE DIONISÍACO

«*La obra de arte y el individuo son una repetición del proceso primordial* en el que se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola [...].» El acto artístico del hombre es una copia del acto artístico primordial: una descarga de imágenes a partir de un estado de excitación afectiva. Este proceso, que es producción de la apariencia, puede partir del juego con las imágenes del mundo empírico en la excitación visual del sueño, se obtienen imágenes transfigurando imágenes, o bien se llega al estado donde desaparece toda imagen, al estado de unión con la voluntad, a partir del cual se obtienen imágenes no ya de imágenes, sino de lo que no tiene figura. Por tanto, el arte se inicia en la visión o excitación producidas por las imágenes, o en un estado del que ha desaparecido toda imagen.

En *El nacimiento de la tragedia*, según la primera ontología estética, el mundo en el que vivimos es ya un mundo de apariencias, una creación del ser o voluntad única, es la armonía de un dios sufriente, que a partir de su éxtasis obtiene la representación que es este mundo; todos sus objetos serían obra de su aspiración hacia la apariencia. Pues bien, el arte apolíneo sería la proyección de apariencias a partir de la visión de los objetos del mundo que ya son la apariencia del sueño del mundo; el arte apolíneo, como dice Nietzsche, es «la apariencia de la apariencia»[48], que, como toda forma de arte, es un modo de redención en la apariencia que trata de ocultar algo terrible: «No hay superficie bella sin una profundidad horrible»[49]. En la exposición histórica de la formación de las artes en Grecia, Nietzsche afirma que el arte apolíneo surgió como una necesidad de superar el horror y el espanto de la existencia, el griego «tuvo que colocar delante de los titanes la brillante criatura onírica de los Olímpicos»[50]. La apariencia de lo apolíneo se obtiene a partir del sueño, a partir de la excitación de la visión, por esto lo que transfigura es ya una apariencia. «El sueño —dice Nietzsche— es el juego del hombre individual con lo real», el arte apolíneo es, a su vez, el juego del artista con el sueño, «es el mundo transfigurado del ojo, que crea artísticamente»[51].

El arte dionisíaco es, en cambio, la apariencia del ser. El ser, según Nietzsche, es esa voluntad única que llega a entrever la visión dionisíaca del mundo. El mundo real, un mundo visto sin ninguna ilusión o apariencia, un mundo «verdadero», que sólo produ-

[46] Primavera de 1888, 14 [173].
[47] Octubre-noviembre de 1888, 24 [1].

[48] Ibíd., 7 [126].
[49] Ibíd., 7 [82].
[50] *El nacimiento de la tragedia*, 3.
[51] «La visión dionisíaca del mundo», cap. 1.

ce el espanto, pues es un mundo caótico, sin forma, lleno de dolor y contradicción. La embriaguez se produce cuando se han perdido todos los límites que construían las ilusiones; destruida toda creación, el hombre queda ante el ser, ante el sustrato dionisíaco, ante un mundo sin límites, y de esa mirada que atisba el fondo del mundo, su eterno dolor y contradicción, nace el espanto. Así, no sólo se contempla el ser; el hombre, desprovisto de toda apariencia, se hace él mismo voluntad primordial, se convierte en voluntad única, deja de ser individuo, pues es individuo en tanto que está conformado de apariencias. En el estado dionisíaco no sólo se transfigura lo que se ve, la visión, es el propio sujeto el objeto de la metamorfosis. Si el sueño es el juego del individuo con lo real, la embriaguez es el juego de la naturaleza con el hombre y el arte dionisíaco es el juego del artista con la embriaguez. Aquí, en esta unión con el ser, es donde el hombre posee una gran tensión y energía, una plenitud de fuerza, pues junto al espanto de la visión el hombre siente el éxtasis de la unión con la naturaleza; esta fuerza y plenitud es la excitación de donde va a surgir progresivamente el arte dionisíaco: «En la embriaguez dionisíaca, en el ímpetu que recorre todas las escalas anímicas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se muestra en su fuerza más intensa»[52].

TEORÍA DE LAS ARTES

El modo de producción de apariencia, desde la excitación parcial hasta la excitación total, sirve de base para una clasificación de las artes. Según su génesis, hay dos tipos de arte: el apolíneo y el dionisíaco, y su mezcla. Artes apolíneas son, para Nietzsche, todas las artes plásticas: la pintura, la escultura y una parte de la poesía, la épica, cuyo fin es conducirnos al estado onírico: «sólo debemos gozar las imágenes interiores» que el poeta trata de hacer surgir en nosotros a través de sus palabras. El poeta épico logra su objetivo en el momento en que llegamos a ver la imagen conseguida con sus palabras, de modo que logramos participar «de aquel estado onírico donde él mismo produjo antes esas representaciones»[53].

[52] «La visión dionisíaca del mundo», 1.
[53] «La visión dionisíaca del mundo», 2.

Las imágenes del arte son símbolos que pueden ser gestos o sonidos. «El lenguaje de los gestos consta de símbolos comprensibles para todos»[54]. Los gestos simbolizan representaciones, imágenes contenidas en el sentimiento, y su visión permite acceder al estado que los produjo. «La pintura y la escultura representan el hombre mediante el gesto; es decir, remedan el símbolo y consiguen su efecto cuando comprendemos el símbolo. El placer de mirar consiste en la comprensión del símbolo»[55]. El sonido, en cambio, simboliza las emociones de la voluntad misma, los modos de placer, exteriorizaciones del fondo dionisíaco que en sí mismo carece de representación, «se simbolizan en el *tono del que habla*»[56]. Las representaciones que se exteriorizan como placer o desplacer acompañan siempre a cualquier otro tipo de representaciones. Así, el placer y el dolor se manifiestan a través del sonido, mientras que las otras representaciones, mediante los gestos. En el interior de la música, Nietzsche llega a distinguir símbolos de aspectos externos de la voluntad, como el ritmo y la dinámica, y la armonía, que como esencia del sonido simboliza la esencia de la voluntad, «la voluntad y su símbolo, la armonía». El lenguaje es una conjunción de gestos y sonidos, de símbolos de imágenes por un lado y de sensaciones de dolor y placer por otro. Enlazar unas palabras con otras es otra forma de representación simbólica que domina la esfera de la palabra aislada: «es necesario elegir las palabras, colocarlas de nuevo, comienza la poesía»[57]. Con el uso de las palabras se inicia el arte de la poesía, que puede ser de diferente clase según se destaque un aspecto u otro de los elementos que la componen, según se empleen éstas como símbolo de representaciones de dolor o placer, «como símbolo de emoción primordial de la voluntad», es decir, según se conceda la primacía al sonido, o se usen las palabras como símbolo de los demás tipos de representaciones, como imágenes ya de imágenes, esto es, se conceda una preponderancia al gesto. Entonces «se separan los caminos de la poesía, la épica y la lírica»: la poesía épica, que es un arte apolíneo y está emparentado con la pintura y la escultura por el modo de producir sus imágenes artísticas, mediante la excitación de la visión de imágenes y con independencia de la música; la poesía lírica, por el

[54] *Op. cit.*, cap. 4.
[55] Ibíd.
[56] Primavera de 1871, 12 [1].
[57] «La visión dionisíaca del mundo», 4.

modo de producir sus símbolos, está emparentada con el arte de la música y es un arte dionisíaco.

Las representaciones de placer y dolor se simbolizan mediante el sonido, mediante la música, que expresa la forma fenoménica más general de la voluntad: «en ese sentido puede ser llamada imitación de la naturaleza, pero de la forma más general de naturaleza»[58]. El arte en tanto que capacidad de crear imágenes se desarrolla, según esta teoría, a través de diversos estadios o esferas simbólicas. Cada arte es un modo de simbolizar, de producir imágenes, a partir de una excitación. En el caso de la excitación apolínea, es una facultad de producir las imágenes a partir de otras imágenes previas, son imágenes de la imagen. En el arte dionisíaco esta producción se lleva a cabo a partir de un estado donde hay una absoluta ausencia de imágenes: el estado de embriaguez dionisíaco, que de alguna manera es la vuelta al estado de la voluntad única; a partir de este estado en el que se ha perdido la individualidad se produce una expresión, una simbolización, una serie de imágenes de la voluntad. El artista es una imagen, símbolo del mundo, del ser eterno, y, como el propio mundo se transforma él mismo en imágenes, el artista, en tanto que está unido al mundo, sufre una serie de transformaciones que precisamente se corresponden con las diferentes esferas simbólicas. Lo que deviene su embriaguez son las imágenes que configuran las diversas artes.

La música supone para Nietzsche el primer estadio de simbolización, la primera serie de producción de representación del estado dionisíaco o de embriaguez completa. Esto significa que todo arte no apolíneo, todo arte que nace de alguna manera a partir de lo informe, de lo que no tiene imagen, debe surgir por la mediación de la música, primera esfera simbólica de la intensificación del afecto. De ahí que la tragedia, en tanto que contiene elementos dionisíacos, deba nacer también de la música. La excitación primordial de la embriaguez, del mismo modo que el mundo de la voluntad, tiene un deseo de apariencia cada vez mayor; por esto el arte, en tanto que capacidad de producción de apariencias, no se detiene en el lenguaje de la música, sino que continúa creando imágenes como réplicas de ésta, que a su vez ya lo es del mundo contradictorio y amorfo de la voluntad. Esa capacidad artística se reduce, a fin de cuentas, al grado de excitación corporal contenido

[58] Primavera de 1871, 12 [1].

en el estado dionisíaco o de embriaguez. Así, si el músico crea una copia de ese uno originario, una repetición del mundo, el poeta lírico, o el músico en tanto que poeta, busca construir un mundo de imágenes para esa música. Las palabras de la poesía lírica, es decir, las palabras usadas sobre todo como representaciones de las sensaciones de dolor y placer, y no como gestos, nacen de una disposición de ánimo musical. El proceso por el que se forma la poesía lírica es el mismo que el proceso por el que surge la música: una descarga de apariencia, sólo que la música es la descarga primera del estado dionisíaco y la poesía es la descarga de un mundo que, aunque no sea figurativo o conceptual, ya es un lenguaje, un arte, una naturaleza que ha dejado su carácter amorfo y caótico para convertirse en armonía, en forma: en la música. Esos reflejos apolíneos, que surgen sucesivamente, ofrecen la imagen del propio artista. Las imágenes surgidas de la música son las del propio poeta, pero no en tanto que individuo: son reflejos oníricos de sí mismo, pero en tanto que se identifica con el fondo primordial de las cosas, pues el poeta, al ingresar en el estado dionisíaco —la condición de la capacidad simbólica—, abandona su subjetividad. Y aquí parece necesario referirse a la célebre oposición objetivo-subjetivo, que según Nietzsche es improcedente en la estética a la hora de hablar de poesía épica y de poesía lírica, pues el lírico, aunque se expresa a sí mismo, no lo hace en tanto que individuo, en tanto que *sujeto*, sino que, perdida su individualidad, se identifica con las fuerzas elementales de la naturaleza, con el fondo primordial, que es el que comienza a expresarse mediante diferentes esferas simbólicas que mantienen una relación estética entre ellas, es decir, cada una es creación o manifestación de la otra.

Nietzsche, desarrollando y precisando su concepción de la poesía lírica, habla en *El nacimiento de la tragedia* de la canción popular. La canción popular es también un ejemplo de arte apolíneo y dionisíaco, pues en ella la melodía, como espejo musical del mundo, busca una apariencia onírica. La melodía es universal y susceptible de infinitas interpretaciones, apariencias, en definitiva, de múltiples textos. En la canción popular, la música, excitando la capacidad lingüística, se descarga en imágenes, en el lenguaje, que es una imitación de la música. Para «expresar en imágenes la apariencia de la música, el lírico necesita todos los movimientos de la pasión»[59].

[59] *El nacimiento de la tragedia*, 6.

El arte dramático también es explicado como una conjunción de lo dionisíaco y de lo apolíneo, como la embriaguez que termina convirtiéndose en apariencia. En el drama también se produce el proceso artístico que consiste en la descarga de la excitación en imágenes, de la voluntad que busca redimirse en la apariencia. La tragedia nace del coro trágico, que es una imitación de un fenómeno natural: el sátiro. Éste, en tanto que hombre dionisíaco, ha borrado toda ilusión, todo límite, y ha ingresado en el estado que le une a la voluntad única, de modo que participa de la fuerza máxima de la naturaleza y adquiere una capacidad máxima de simbolización. El coro trágico es el reflejo del hombre dionisíaco, la visión de la masa dionisíaca y el escenario, la visión del coro de sátiros. Si en la poesía lírica las palabras tienen su origen en la música, como una prolongación de la capacidad simbólica de la excitación dionisíaca, en el drama, todos los elementos se explican del mismo modo: como reflejos apolíneos de estados dionisíacos. Así, el fenómeno dramático primordial, según Nietzsche, consiste también en la transformación, en la conversión de los miembros del coro en sátiros, en «verse transformado a sí mismo ante sí y actuar como si se hubiera penetrado en otro cuerpo, en otro carácter»[60].

Se puede observar que los tres tipos de arte que Nietzsche distingue en su primera ontología estética participan de algo común: son una capacidad simbólica que tiene su condición en la embriaguez, el único estado artístico. Todo símbolo acaba siendo una descarga, en general visual, de una excitación. Lo apolíneo y lo dionisíaco están siempre inevitablemente unidos de alguna manera. Ahora bien, del arte apolíneo hay que recordar que sus imágenes, su mundo onírico creado nace ya de un mundo onírico. El arte más puramente dionisíaco, como es el de la música, si bien es verdad que no tiene propiamente imágenes visuales, sí tiene un grado de apariencia, pues, como observa el filósofo, la ausencia total de apariencia es el estado no estético, y sólo la voluntad en cuanto tal está desprovista de apariencia, aunque, como se ve obligado a reconocer el pensador en «Música y palabras», toda nuestra experiencia del proceloso fondo del que surgimos y del que surgen nuestros símbolos, nuestra experiencia del ser es ya apariencia, pues nuestra experiencia se agota en la apariencia; esto conducirá a Nietzsche a negar cualquier tipo de lenguaje que afirme la existencia del ser. Incluso el hombre dionisíaco que ha perdido toda imagen y se encuentra confundido con la naturaleza, en tanto que se contempla, en tanto que tiene experiencia de sí como no sujeto, sólo puede ver apariencia, por más que sea la descarga de la embriaguez, pues ésta, en cuanto tal, no tiene forma y no es de ningún modo visible, y desaparece la naturaleza en tanto que carece de forma alguna, pues todo nuestro ver o contemplar ya contiene un elemento estético, un elemento de apariencia, todo ver, toda experiencia nos introduce en el mundo de la apariencia. Así, la música, aunque no tenga imágenes visuales, aunque no tenga un grado desarrollado de apariencia, sí tiene la forma y apariencia, la cual es siempre del dios Apolo, pues de otro modo nos hallaríamos fuera de todo ámbito estético, fuera, en definitiva, de la experiencia. Por esto, el ser, en tanto que opuesto a apariencia, termina por desaparecer en la filosofía de Nietzsche. En cuanto a las artes mixtas, todos sus símbolos, sean palabras, escenarios, diálogos, acción dramática, son el resultado de la embriaguez dionisíaca. En cierto modo, aquí el hombre realiza el mismo acto que el mundo. El hombre se transforma en naturaleza, que comienza su camino hacia la apariencia, su devenir apariencia, es el mismo acto que la creación del mundo, es el mismo acto que la cosmogonía, que nunca cesa su actividad, pues el mundo no cesa de devenir apariencia. Y si el mundo, como el artista, es un constante devenir apariencia, el ser, como lo opuesto al devenir, acaba por perder su sentido. Del mismo modo que el mundo se agota en la apariencia, el mundo se agota en el devenir; de aquí que la estética de Nietzsche (que ha alcanzado visiones nuevas e inquietantes sobre la actividad del arte, algunas de las cuales van a permanecer definitivas en su pensamiento) deje de pensar la actividad estética como la actividad de un mundo que es un ser, una voluntad única, aunque sea irracional, ciego, caótico, lleno de dolor, porque nuestra experiencia se agota en el devenir y en la apariencia y, por tanto, desde ella no podemos oponerles nunca un ser, de la naturaleza que sea.

El arte siempre es concebido —éste el núcleo de su idea de arte— como la apariencia de la embriaguez, y en las diversas clases de arte —apolíneo, dionisíaco o apolíneo-dionisíaco—, esta idea puede adoptar diversas interpretaciones. En cualquier caso, la música es el reflejo más inmediato del estado de embriaguez de los afectos, por lo que se la puede considerar como la madre de todas las artes que tienen un origen dionisíaco, y esa esfera simbóli-

[60] *El nacimiento de la tragedia*, 8.

ca tiene una capacidad infinita de interpretaciones[61], innumerables son las imágenes que pueden derivarse de ella. El proceso artístico como una cadena de proyección de apariencias hace que la música no sea en un principio un arte especial o aislado, sino que la excitación que provoca el sonido continúa su camino hacia un mayor grado de apariencia y excita la capacidad lingüística —la poesía—, los músculos —la danza—, etc. Las artes son estadios del camino de la excitación hacia un grado cada vez mayor de apariencia. Las artes separadas no son para Nietzsche más que un vicio moderno; el arte es un ámbito global donde se producen una tras otra las diversas artes: «Cada arte tiene un trecho de camino y otro trecho donde se junta con otras artes»[62]. Como un arte separado, la música es una especialización tardía y se desarrolla porque se detiene la proyección de apariencias de la excitación y descarga de los afectos, con lo que se frena la expresión de otros sentidos y se reduce a «mero *residuum* del histrionismo dionisíaco. Se han inmovilizado unos cuantos sentidos para hacer posible la música como arte especial, sobre todo el sentido muscular [...], de modo que el hombre ya no imita y representa inmediatamente todo lo que siente»[63]. Así, la idea del arte como un proceso de creación de símbolos en cuyo camino se van sucediendo las diversas artes permanece incluso cuando Nietzsche ya ha abandonado su primera ontología estética.

LAS ARTES NO ESTÉTICAS. EL ARTE SOCRÁTICO Y EL ARTE ROMÁNTICO

Ahora bien, en todo este proceso hay un sentido que va desde el mayor grado de excitación a un menor grado de intensidad en la descarga de imágenes, o desde un menor grado de apariencia a un mayor grado de apariencia, de forma, de armonía, de placer. La música es la esfera de donde surgen numerosas interpretaciones, numerosos textos, pero de la imagen no puede surgir el primer texto de la embriaguez. Nietzsche se refiere en numerosas ocasiones a este aspecto del proceso de creación. Su insistencia se debe al hecho de que invertir este orden significa producir un arte que no

[61] Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 2 [10].
[62] Otoño de 1869, 1 [45].
[63] *El crepúsculo de los ídolos*, KSA, 6, p. 118.

nace de una necesidad estética, de la descarga de la embriaguez; es, por tanto, un arte antiartístico. En el mundo de la apariencia, los sonidos, si se imita el acto de la creación del mundo, son reflejo inmediato de la excitación del afecto, y los demás símbolos son siempre un reflejo mediato que pasa previamente por el de la música. El mundo figurativo es siempre, en el orden de la producción artística, posterior al no figurativo, de modo que lo que tiene más grado de imagen es posterior y consecuencia de lo que tiene un menor grado de figuración, y una imagen puede surgir de una imagen, pero lo que carece de imagen no puede proceder de la imagen, al menos en el proceso artístico genuino. Así, un sonido no puede ser un símbolo de una imagen porque supondría invertir el orden de las esferas simbólicas.

En todo proceso artístico hay, pues, una dirección que va desde lo más informe hacia lo que posee más forma, desde lo menos estético a lo más estético, desde el menor grado de apariencia hacia el mayor grado de apariencia. De este modo, pretender poner música a un poema supone invertir el proceso artístico originario: «¡Una empresa parecida a la de un hijo que quisiera engendrar a su padre!»[64]. La música puede engendrar imágenes, pero una representación jamás tiene capacidad de producir a partir de sí la música. «Tan cierto es que un puente lleva desde el castillo misterioso de la música al campo abierto de las imágenes [...] como es imposible hacer el camino contrario»[65]. Y, sin embargo, sí existe un modo de hacer un arte antiartístico, un modo de crear obras artísticas con elementos dionisíacos, como la música o el drama, que no parten precisamente de los estados artísticos o dionisíacos. No sólo en la vida hay acciones que no pertenecen al dominio del arte en sentido estricto, como ocurre con la moral o el conocimiento, y son contrarias al proceder originario del mundo; son voluntades de poder que tienden a aniquilar la propia voluntad de poder, o sirven para proteger formas degeneradas de vida; también en la propia práctica artística se dan procedimientos no estéticos o antiartísticos, y precisamente por la inversión producida en el proceso de creación.

Así explica Nietzsche, por ejemplo, la muerte de la tragedia, cuya causa hay que encontrarla en que dejó de concebirse a partir

[64] Primavera de 1871, 12 [1].
[65] Ibid.

de la música y en que todos sus símbolos, su creciente visión, dejaran de nacer paulatinamente y de un modo inconsciente a partir del estado de la embriaguez. Eurípides, que es el autor teatral que presenta este cambio en la forma de concebir la tragedia, pensó que el intelecto era el estado estético de donde se generaba toda creación, cuando ese estado es precisamente antiartístico, dejando a un lado todo origen dionisíaco en la tragedia. La acción, la trama no es el resultado de un largo proceso de visualización creciente, sino que es el fruto de un plan minuciosamente trazado. Esta forma de componer tragedias, que se opone a la creación artística, en la cual los símbolos surgen de una manera constante e inconsciente, crea de un modo consciente y parte de la sobriedad en lugar de la ebriedad. Esta manera no estética de hacer arte se basa en un principio al que Nietzsche llama el socratismo estético: «Todo ha de ser consciente para ser bello»[66]. Aquí ya no son los instintos los que producen la obra de arte, sino que en su lugar aparece la conciencia, y el artista no se comporta como tal, sino como un hombre teórico o de conocimiento que no se interpreta como voluntad de poder y cuya acción parte de la conciencia y no de la música, de lo dionisíaco, con lo que la tragedia pierde su esencia: la manifestación de los estados dionisíacos o simbolización de la música.

Pero no sólo el drama, también la música, la más fundamental de todas las artes, puede ser antiartística, lo que sucede también cuando se invierte el orden adecuado de la creación estética, cuando se pretende engendrar la música —el arte más cercano a la embriaguez— a partir de imágenes, que están más alejadas del estado originario y necesario para el arte. En este caso, la música no se utiliza por sí misma, sino como medio para algo diferente, para un fin: para clarificar las imágenes y conceptos: «esta extraña pretensión que está en el concepto de la "ópera" me recuerda al hombre ridículo que intenta subirse por los aires con la ayuda de sus propios brazos»[67]. Esta crítica de la música no dionisíaca, que sólo es un medio, seguirá haciéndola Nietzsche cuando posteriormente contraponga el verdadero arte —el dionisíaco— al arte romántico, como un arte no estético. Dicha música, concebida como mero medio para el arte dramático, no puede producir ningún efecto dionisíaco, pues ha dejado de ser un símbolo nacido de la fuerza

[66] *El nacimiento de la tragedia*, 12.
[67] Final de 1870-abril de 1871, 7 [27].

para convertirse en un símbolo meramente convencional, un signo mnemotécnico para llamar la atención del espectador sobre algún aspecto de la acción dramática: «del mismo modo que una señal de trompeta hace al caballo ponerse al trote»[68]. Además de esta música usada como medio para la comprensión de la acción, en el drama moderno se compone otro tipo de música, contrario también a la música pura, denominado por Nietzsche «música-excitación», que sirve para estimular los nervios cansados.

En *El nacimiento de la tragedia*, el arte dionisíaco es contrapuesto al arte socrático, este último concebido como una negación del propio arte, pues, como ya se ha visto, resulta de una inversión del proceso artístico original, de un modo consciente de crear, por lo que el efecto que se puede esperar del arte —que sea un tónico— ya no se produce. En los fragmentos póstumos de los últimos años esta oposición se transforma en la de arte dionisíaco y arte romántico, o también en lo clásico y lo romántico, que es un desarrollo de la antítesis antigua entre lo dionisíaco y lo socrático. Estas dos formas radicales de concebir el arte se contraponen tanto por el modo del acto de creación como por el estilo que constituye la obra, el cual se deriva precisamente de cada modo de componer. El arte socrático, que nace de lo consciente y no de lo instintivo, y el arte romántico tienen en común el hecho de que su origen no es la embriaguez, por lo que no pueden ser algo artístico, pues ese estado es la condición de todo arte en sentido propio: hay que excitar toda la máquina para que pueda comenzar el camino del arte. La plenitud, el exceso de fuerza es lo que se encuentra en la base de todo arte genuino, mientras que la carencia, la debilidad es lo que empuja a crear en todo arte romántico: «Es, en definitiva, una cuestión de fuerza: un artista riquísimo y con fuerza de voluntad podría dar la vuelta por completo a todo ese arte romántico y hacerlo antiromántico, dionisíaco, por usar mi fórmula»[69]. Es el descontento, la carencia, la escasez lo que mueve a la creación en el romanticismo, en lugar de la sobreplenitud, la riqueza, propia del estado estético: «¿Es el arte una consecuencia de la *insatisfacción por la realidad*? ¿O una expresión del *reconocimiento por la felicidad gozada*?»[70].

[68] Ibíd.
[69] Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [101].
[70] Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [114].

Pero al mismo tiempo esta oposición también se puede ver desde el punto de vista de lo clásico —del gran estilo— y de lo romántico. El estilo clásico nace de la embriaguez y, por tanto, se origina mediante el proceso por el que el arte ejerce su dominio sobre el caos, como expresión de la intensidad de fuerza, de la potencia de la simplificación, de la plenitud, de la perfección, del efecto idealizante. El gran estilo es el producto del sentimiento de poder, frente al romántico, que lo es de la debilidad. En el dominio sobre el caos se tiende hacia el tipo, reina la gran quietud, la ley se respeta y la excepción se destierra: «Lo firme, lo poderoso, lo sólido, la vida que descansa tendida y poderosa y oculta su fuerza»[71]. El romanticismo, en cambio, que nace de los estados no estéticos, como el de la objetividad, no logra construir un estilo, más bien se da en la obra de arte romántica la disolución del estilo, una renuncia al estilo, y en el caso de Wagner también se piensa que hay algo más importante que la música: el drama. Además, lo que se expresa en el arte es la propia forma, el propio arte, y en el arte romántico se renuncia a imponer una ley a la obra, de manera que la gran variedad de modos de expresión que ha desarrollado el arte moderno es totalmente inútil, pues lo que se ha perdido es justamente el arte: «¿Qué importa toda la ampliación de los medios de expresión, cuando lo que ahí se expresa, el arte mismo ha perdido para sí mismo la ley?»[72]. Otra característica del romanticismo es la confusión y la mezcla de las artes: con la pintura se quiere escribir; con la música, pintar; se pasan los procedimientos de un arte a otro arte[73]. El arte moderno o romántico también tiraniza, se emplea la brutalidad y la exageración para buscar el efecto, confundiendo a los sentidos, como en el caso de Zola o Wagner. El efecto que pretende la música romántica es el adormecimiento, la hipnosis, el aturdimiento. Toda esta falta de estilo que con la proliferación de medios de expresión trata de crear un estado hipnótico en el oyente se debe, sin duda, al estado de donde nace el arte romántico, a la «objetividad, la manía del reflejo, neutralidad, [...] consunción, empobrecimiento, agotamiento, voluntad de nada. Cristiano, budista, nihilista». El arte antidionisíaco es, en definitiva, un arte que se niega a sí mismo, un arte que, contrariamente al efecto tónico que provoca el gran estilo nacido de la embriaguez,

[71] Final de 1886-primavera de 1887, 7 [7].
[72] Primavera-verano de 1888, 16 [30].
[73] Otoño de 1887, 9 [170].

llega a deprimir. Por tanto, no sólo la voluntad de poder se niega a sí misma como actividad artística en la moral o el conocimiento; en el arte mismo conoce también una forma de negación de sí misma.

LA BELLEZA Y LA FEALDAD

Por último, cabría preguntarse qué significan la belleza y la fealdad dentro de esta teoría del arte. La belleza es el arte sin más, el arte es el reino de lo bello, mientras que la fealdad es lo que está fuera del ámbito del arte, lo que está desterrado de él. El sentimiento de fuerza es capaz de ejercer su dominio sobre el desorden, de imponer una forma, de hacer surgir la sencillez lógica y geométrica, de crear la belleza, y esta belleza nacida del aumento de fuerza provoca, a su vez, una intensificación de la fuerza. La debilidad, sin embargo, no tiene el poder suficiente de organizar, no tiene el poder de abandonar la fealdad, porque carece de una coordinación interna suficiente para lograr la belleza; por esto la fealdad [...] significa disminución de la fuerza *organizadora*, de la «voluntad fisiológicamente hablando»[74]. La belleza y la fealdad se definen, entonces, fisiológicamente, por el grado de sensualidad que es capaz de organizar el caos, y esto tanto en un sentido amplio del arte, como actividad general del hombre, como en sentido estrecho, como en la práctica de las diversas artes. La belleza es un tónico, un estímulo para el cuerpo; la fealdad, lo opuesto al arte, es ausencia de fuerza, ausencia de poder de organización, ausencia de estilo, es un empobrecimiento fisiológico que produce «un efecto *depresivo*, es la expresión de una depresión: quita fuerza, empobrece, oprime...»[75]. La belleza es algo que pone el hombre en las cosas y se define siempre en relación con él, es decir, es un concepto «condicionado». Así, Nietzsche repite con cierta frecuencia la idea de que el hombre es fundamentalmente artista, poeta, fabulador, inventor de ficciones que presta la belleza a las cosas: «Toda la belleza y lo sublime que hemos atribuido a las cosas reales e imaginarias quiero reivindicarlas como propiedad y obra del hombre: como su más bella apología»[76]. La estética, desde un

[74] Primavera de 1888, 14 [117].
[75] Primavera de 1888, 14 [119].
[76] Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [87].

punto de vista fisiológico, acaba revelándose como algo totalmente dependiente del hombre, sin lo cual los juicios estéticos carecen de sentido: «Nada es más relativo, digamos más limitado que nuestro sentimiento de lo bello»[77]. El instinto estético descubre, en definitiva, lo que es perjudicial para nosotros en tanto que hombres, tenemos aversión estética por las cosas que pueden resultar peligrosas para nosotros. La belleza, en cambio, «está dentro de la categoría general de los valores biológicos de lo útil...»[78]. Fuera de estos valores de conservación, la belleza pierde todo sentido para Nietzsche. Por otra parte, desde el punto de vista fisiológico la belleza, al estar totalmente unida al placer del hombre, significa también que éste se admira como tipo, la belleza es la satisfacción del que se contempla a sí mismo como perfección de un tipo, del que se dice sí a sí mismo, inundando de este modo con su propia belleza las demás cosas. «Nada es bello, sólo el hombre es bello. Sobre esta ingenuidad se basa nuestra estética: es su primera verdad»[79]. Del mismo modo que sólo el hombre es bello, sólo el hombre puede ser feo, y el hombre feo es el hombre malogrado, el hombre que no tiene un sentimiento elevado de poder, una fuerza configuradora capaz de elevarle a la perfección y de prestársela a las cosas. El artista, en cuanto tal, es capaz de hacer esto siempre que parta de estados estéticos para la formación de su arte. La belleza es la propia perfección de uno mismo prestada a todo lo que le rodea. Es la fuerza del hombre que le hace ver todo perfecto e idealizado, es el propio hombre que con su exceso de fuerza tiene la potencia de ordenar, de simplificar, de producir la síntesis, de desterrar toda lucha, de crear la gran obra, porque él es ya la gran obra, de producir la belleza, porque es ya algo logrado, de amar, porque tiene la capacidad de transfigurar. Como en la belleza el hombre ama la perfección de su tipo, que le hace ver todo perfecto, en la fealdad, odia «la *degeneración de su tipo*. En ese odio consiste toda la filosofía del arte»[80].

[77] Primavera-verano de 1888, 16 [43].
[78] Otoño de 1887, 10 [167].
[79] Primavera-verano de 1888, 16 [40].
[80] Ibid.

Nota sobre el texto

La selección de los textos de estética se ha realizado, excepción hecha de los pertenecientes a *El nacimiento de la tragedia*, de los fragmentos póstumos. Con esta selección se pretende que el lector pueda formarse una idea bastante completa del pensamiento estético de Nietzsche. El prólogo que abre el presente libro sólo quiere ser una introducción a las ideas estéticas de Nietzsche, que se podrán leer de primera mano a través de sus textos. Los fragmentos se han agrupado bajo ciertos temas que se han considerado fundamentales en una exposición del pensamiento estético de Nietzsche: naturalmente el haber adoptado esta disposición para la presentación de los textos conlleva sus ventajas, pero también sus inconvenientes. Una de las ventajas consiste sin duda en que el lector puede concentrar su atención en fragmentos que tienen una serie de rasgos comunes por su contenido, con lo que puede llegar a formar una idea más clara, debido a la continuidad de la lectura. Entre las desventajas se puede destacar que esta exposición no es del propio autor, como tampoco lo es la selección, y que a veces un mismo fragmento es susceptible de ser situado bajo diversos epígrafes, lo que en ocasiones ocurre para evitar el riesgo de una fragmentación excesiva.

Los textos han sido traducidos en su integridad de la edición completa de la obras de Nietzsche: *Sämtliche Werke, Kritische Studien Ausgabe* (KSA), editada por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter, Múnich, 1988. Los textos incluidos de *El nacimiento de la tragedia* pertenecen al volumen 1 de esa edición; la referencia a los textos extraídos de esta obra se compone de la abreviatura NT *(El nacimiento de la tragedia),* seguida de un número que corresponde al capítulo de donde ha sido extraído. Los fragmentos póstumos están en los siguientes volúmenes:

KSA 7: Fragmentos póstumos 1869-1874.
KSA 8: Fragmentos póstumos 1875-1879.
KSA 9: Fragmentos póstumos 1880-1882.

KSA 10: Fragmentos póstumos 1882-1884.
KSA 11: Fragmentos póstumos 1884-1885.
KSA 12: Fragmentos póstumos 1885-1887.
KSA 13: Fragmentos póstumos 1887-1889.

Como estos fragmentos no fueron pensados para su publicación, el lector podrá encontrar en alguna ocasión una puntuación irregular, así como una ortografía también irregular. Por último, se han conservado igualmente algunos signos de los editores de los fragmentos en la versión alemana:

< > complemento de los editores,
--- oración incompleta,
[+] laguna en el manuscrito.

Bibliografía

1. OBRAS DE NIETZSCHE

1.1. EN ALEMÁN

La edición mejor establecida de las obras de Nietzsche en alemán es la ya mencionada *Sämtliche Werke* editada por Colli y Montinari. Para esta selección se ha usado la edición de bolsillo conocida como la *Kritische Studienausgabe*, dtv/W. de Gruyter, Múnich/Berlín/Nueva York, 1988.

Los escritos de juventud están editados por Hoppe, Koch, Mette, Schlechta: *Friedrich NIETZSCHE, Werke und Briefe*, Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Múnich, 1933-1940.

La correspondencia de Nietzsche está editada también por Colli y Montinari: Friedrich NIETZSCHE, *Briefwechsel. Kritische Gesamtasusgabe*, 22 vols., W. de Gruyter, Berlín/Nueva York, 1975.

1.2. EN ESPAÑOL

Hay varias versiones, entre ellas cabe destacar las realizadas por Andrés Sánchez Pascual en «Alianza Bolsillo».

— *El nacimiento de la tragedia.*
— *Así habló Zaratustra.*
— *Más allá del bien y del mal.*
— *La genealogía de la moral.*
— *El crepúsculo de los ídolos.*
— *El Anticristo.*
— *Ecce Homo.*

De *Humano demasiado humano*, con los fragmentos póstumos correspondientes a los años de su redacción, se puede mencionar la traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 1996.

De *La gaya ciencia* hay varias traducciones —en la colección Austral (1986), en Akal (1987), etc.—, y de *Aurora*, una de Enrique López Castellón, Madrid, 1994.

De los fragmentos póstumos, sólo existen traducciones de selecciones:

Friedrich NIETZSCHE, *Aforismos*, selección y traducción de Andrés Sánchez Pascual, Edhasa, Barcelona, 1994.
Friedrich NIETZSCHE, *El nihilismo: escritos póstumos*, traducción de Gonçal Mayor, Península, Barcelona, 1988.

Friedrich NIETZSCHE, *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1981.
Friedrich NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990.

De los escritos de juventud, existe una selección:

Friedrich NIETZSCHE, *De mi vida, escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*, traducción de Luis Fernando Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1997.

De la correspondencia hay también una selección:

Friedrich NIETZSCHE, *Correspondencia*, selección y traducción de Felipe González Vicén, Aguilar, Madrid, 1989.

2.1. OBRAS SOBRE NIETZSCHE EN EDICIONES CASTELLANAS

2.1.1. *Biografías*

CHAMBERLAIN, L.: *Nietzsche en Turín. Una biografía íntima*, Barcelona, Gedisa, 1998.
FRENZEL, I.: *Nietzsche*, trad. R. P. Blanco, Salvat, Barcelona, 1988.
JANZ, C. P.: *Friedrich Nietzsche*, 4 vols., trad. J. Muñoz e I. Reguera, 2.ª ed., Alianza, Madrid, 1987.
MOREY, M.: *Friedrich Nietzsche, una biografía*, Archipiélago, Castelldefels, 1993.

2.1.2. *Estudios*

ANDREAS-SALOMÉ, Lou: *Nietzsche*, trad. L. Pasamar, 4.ª ed., Zero, Madrid, 1986.
BARRIOS, M.: *La voluntad de poder como amor*, Serbal, Barcelona, 1990.
— *Voluntad de lo trágico*, Er, Sevilla, 1993.
BATAILLE, G.: *Sobre Nietzsche*, trad. F. Savater, Taurus, Madrid, 1972.
COLLI, G.: *Después de Nietzsche*, trad. C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1978.
DELEUZE, G.: *Nietzsche y la filosofía*, trad. C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1971.
DERRIDA, J.: *Espolones: los estilos de Nietzsche*, trad. M. Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia, 1981.
FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche*, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1976.
HABERMAS, J.: *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, trad. M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1982.
IZQUIERDO, A.: *El resplandor de la apariencia*, Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1993.
KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche y el círculo vicioso*, trad. N. Sánchez, Seix-Barral, Barcelona, 1972.
LYNCH, E.: *Dioniso dormido sobre un tigre*, Destino, Barcelona, 1993.
MANN, T.: *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. J. Valls Royo, Bruguera, Barcelona, 1984.

QUESADA, J.: *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Anthropos, Madrid, 1988.
SÁNCHEZ MECA, D.: *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989.
SAVATER, F.: *Idea de Nietzsche*, Ariel, Barcelona, 1995.
VALVERDE, J. M.: *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Planeta, Barcelona, 1994.
VATTIMO, G.: *Introducción a Nietzsche*, trad. J. Binaghi Fasce, Península, Barcelona, 1987.

2.2. OBRAS GENERALES SOBRE NIETZSCHE EN OTRAS LENGUAS

ANDLER, Ch.: *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, 3 vols., París, 1979.
DANTO, A.: *Nietzsche as Philosopher*, Nueva York, 1965.
GRANIER, J.: *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, París, 1966.
HEIDEGGER, M.: *Nietzsche*, 2 vols, Neske, Pfullingen, 1961. (La edición citada de esta obra en el prólogo es la francesa, traducción de P. Klossovski, París, 1990.)
JASPERS, K.: *Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlín, 1936.
KAUFMANN, W.: *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, 1950.
LÖWITH, K.: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburgo, 1978.
MONTINARI, M.: *Nietzsche lesen*, Berlín, 1982.
NEHAMAS, A.: *Nietzsche. Life as Literature*, Cambridge, 1985.
SCHLECHTA, K., y ANDERS, A.: *Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Stuttgart/Bad-Canstatt, 1962.
SIMMEL, G.: *Schopenhauer und Nietzsche*, Hamburgo, 1990.
SLOTERDIJK, P.: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Francfort del Meno, 1986.

3. ALGUNOS LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE LA ESTÉTICA DE NIETZSCHE

ARRAS, J. D.: «Art, Truth, and Aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power», en *Nietzsche-Studien*, 9, Berlín/Nueva York, 1980.
BEHLER, E.: «Die Aufassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche», en *Nietzsche-Studien*, 12, Berlín/Nueva York, 1983.
BENTON, P.: *The Aesthetics of Friedrich Nietzsche. The Relation of Art to Life*, Baltimore (Maryland), 1955.
BINDSCHEDLER, M.: *Nietzsche und die poetische Lüge*, Basilea, 1954.
BRÄTIGAM, B.: *Reflexionen des Schönen-Schönen Reflexionen*, Bonn, 1975.
BREMER, D.: «Nietzsches Dionysos und Platons Eros», en *Apophoreta*, Bonn, 1975.
BRUSE, K.-D.: «Die Griechische Tragödie als Gesamtkunstwerk», en *Nietzsche-Studien*, 13, Berlín/Nueva York, 1984.
DIEM, G.: *Das Wesen der Kunst im Denken Nietzsches*, Colonia, 1953.
ECKERTZ, E.: *Nietzsche als Künstler*, Múnich, 1919.

GERHARDT, V.: *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Nietzsches* (especialmente los dos primeros estudios), Stuttgart, 1988.
GRÄTZEL, S.: «Physiologie der Kunst», en *Nietzsche-Studien*, 13, Berlín/Nueva York, 1984.
GRETIC, G.: «Das Leben und die Kunst», en *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Wurzburgo, 1986.
HELLER, E.: «Nietzsche, Philosopher of Art», en *Nietzsche-Studien*, 12, Berlín/Nueva York, 1983.
HIGGINS, K.: «Nietzsche on Music», en *Journal of the History of the Ideas*, n.º 47, octubre-diciembre de 1986.
HILLEBRAND, B.: *Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche*, Múnich, 1966.
HULTBERG, H.: *Die Kunstaufassung Nietzsches*, Bergen/Oslo, 1964.
JOËL, K.: *Nietzsche und die Romantik*, Jena/Leipzig, 1905.
KAULBACH, F.: «Ästetische und philosophische Erkenntis beim frühen Nietzsche», en *Zur Aktualität Nietzsches*, I, Wurzburgo, 1984.
KLEIN, O.: *Das Apollinische und das Dionysische bei Nietzsche und Schelling*, Berlín, 1935.
KOFMAN, S.: *Nietzsche et la métaphore*, París, 1982.
KUNNE-IBISCH, E.: *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*, Tubinga, 1972.
LANGER, N.: *Das Problem der Romantik bei Nietzsche*, Münster, 1929.
LASSERRE, P.: *Les idées de Nietzsche sur la musique*, París, 1905.
LYPP, B.: «Dionysisch-apollonisch: ein unhaltbarer Gegensatz», en *Nietzsche-Studien*, 13, Berlín/Nueva York, 1984.
MAY, K.: *Nietzsche and the Spirit of Tragedy*, Londres, 1990.
OLIZIEN, O. H.: *Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache*, Berlín, 1941.
PÉREZ MASEDA, E.: *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, Madrid, 1993.
PFOTENHAUER, H.: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetischen Theorie und literarische Producktion*, Stuttgart, 1985.
PUJANTE, D.: *Un vino generoso, Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana*, Murcia, 1997.
REMMERT, G.: *Leiberleben als Ursprung der Kunst. Zur Ästhetik Friedrich Nietzsches*, Múnich, 1920.
REUBER, R.: *Ästhetischen Lebensformen bei Nietzsche*, Múnich, 1989.
SCHLÜPMANN, H.: *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition*, Stuttgart, 1977.
SILK, M. S., y STERN, J. P.: *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, 1983.
SIMON, J.: «Der gewollte Schein. Zu Nietzsches Begriff der Interpretation», en *Kunst und Wissenschaft bei Nietzche*, Wurzburgo, 1986,
ZEITLER, J.: *Nietzsches Ästhetik*, Leipzig, 1900.

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

I. La actividad estética de la vida. La función del arte. La justificación estética de la existencia

1. Hasta ahora hemos considerado lo apolíneo y su contrario, lo dionisíaco, como fuerzas artísticas que surgen de la naturaleza misma *sin mediación del artista humano* [...]. (NT, 2.)

2. Para poder vivir, los griegos tuvieron que crear, a partir de la necesidad más profunda, esos dioses, cuyo proceso tenemos que imaginar como la lenta transición, gracias al instinto apolíneo de la belleza, desde la divina jerarquía, primordial y titánica, del terror a la divina jerarquía olímpica de la alegría: como brotan las rosas del arbusto de espinas. [...] El mismo instinto que llama a la vida al arte, como el complemento y perfección de la existencia que seduce a seguir viviendo, produjo también la formación del mundo olímpico, en el que la «voluntad» helénica puso delante de sí un espejo transfigurador. Así justifican los dioses la vida de los hombres, viviéndola, ¡la única teodicea satisfactoria! (NT, 3.)

3. Cuanto más percibo en la naturaleza esos instintos artísticos omnipotentes y en ellos un anhelo ardiente de apariencia, de redimirse por la apariencia, más me siento empujado hacia la hipótesis metafísica de que el ser verdadero, el uno primordial, como lo eternamente sufriente y contradictorio, necesita al mismo tiempo la visión arrebatadora, la apariencia placentera, para su constante redención. Esta apariencia, en la que estamos totalmente inmersos y en la que consistimos, estamos obligados a sentirla como el verdadero no ser, es decir, como un perpetuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, en otras palabras, como la realidad empírica. Hagamos abstracción por un momento de nuestra propia realidad, concibamos nuestra existencia empírica, así como la del mundo en general, como una representación del uno primordial en cada momento engendrada, entonces el sueño será para nosotros como la *apariencia de la apariencia,* y por tanto

como una satisfacción aún más elevada del ansia originaria de apariencia. (NT, 4.)

4. [...] para el verdadero creador del mundo del arte, nosotros ya somos imágenes y proyecciones artísticas y en el significado de obras de arte es donde tenemos nuestra más alta dignidad, ya que sólo como fenómeno *estético* están la existencia y el mundo eternamente justificados. (NT, 5.)

5. Aquí, en este supremo peligro de la voluntad, se aproxima, como un mago que cura y salva, el arte; sólo él puede torcer y transformar esa repugnancia por lo horrible o lo absurdo de la existencia en representaciones, con las que es posible vivir: éstas son lo *sublime* como la dominación artística sobre lo horrible y lo *cómico* como la descarga artística de la repugnancia de lo absurdo. (NT, 7.)

6. Esta aspiración al infinito, el aletazo de la añoranza, en el supremo placer por la realidad claramente percibida, nos traen a la memoria que tenemos que reconocer en ambos estados un fenómeno dionisíaco que nos revela una y otra vez el juego de la construcción y de la destrucción del mundo de la individualidad como la emanación de un placer primordial, como cuando Heráclito el Oscuro comparaba la fuerza formadora del mundo a un niño que, jugando, pone piedras aquí y allá y hace montones de arena y de nuevo los tira. (NT, 24.)

7. [Música y mito trágico] proceden de un dominio artístico que se extiende más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos deliciosos acordes se resuelve la disonancia, así como la horrible imagen del mundo; ambos juegan con el aguijón del desplacer confiando plenamente en sus poderosas artes mágicas; ambos justifican con ese juego la existencia misma del «peor de los mundos». Aquí se muestra lo dionisíaco, medido con lo apolíneo, como la fuerza artística eterna y primordial que trae a la existencia a todo el mundo de los fenómenos, en cuyo centro se hace necesaria una nueva apariencia transfiguradora para mantener en la vida el mundo animado de la individuación. Si pudiéramos imaginar la disonancia hecha hombre —¿y qué es si no el hombre?—, necesitaría esta disonancia para poder vivir una ilusión espléndida que extendiese un velo de belleza sobre su propia

esencia. Ésta es la verdadera intención artística de Apolo, en cuyo nombre reunimos esas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia y empujan a vivir el instante siguiente. (NT, 25.)

8. ¿Qué es el arte? ¿La capacidad de producir el mundo de la voluntad sin voluntad? No. Producir de nuevo el mundo de la voluntad sin que, en cambio, *quiera* el producto. Se trata entonces de una producción de lo que carece de voluntad por la voluntad e instintivamente. Con conciencia eso se llama artesanía. Sin embargo, salta a la vista el parentesco con la generación, sólo que aquí renace la voluntad por completo. (Otoño de 1869, 1 [47].)

9. El arte como el jubileo de la voluntad es lo que seduce a vivir con más fuerza. La ciencia está también bajo el dominio del instinto de vivir: el mundo merece ser conocido; el triunfo del conocimiento retiene en la vida. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [3].)

10. En la armonía está la voluntad en su multiplicidad, que está fundida en la unidad. El carácter de cada sonido es *un poco* discrepante en los armónicos superiores; así el carácter de cada ser individual *discrepa* un poco del ser universal. (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870.)

11. Única posibilidad de la vida: en el arte. De lo contrario, alejamiento de la vida. La aniquilación de la ilusión es el instinto de las ciencias: se seguiría el quietismo si no hubiera arte. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [60].)

12. Es imposible olvidarse de la voluntad: la moral, el arte, sólo están a *su* servicio y sólo trabajan para ella. [...]

El pesimismo sólo es posible en el reino del *concepto*. Sólo es soportable existir con la creencia en la necesidad del proceso del mundo. Ésta es la gran ilusión: la voluntad nos retiene en la existencia y emplea cada convicción con el propósito de hacer posible la existencia. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [95].)

13. [...] La belleza es la forma en que una cosa aparece bajo una idea ilusoria, por ejemplo, la amada, etc.

El arte es la forma en que el mundo aparece bajo la idea ilusoria de su necesidad.

Es una representación seductora de la voluntad, que se insinúa entre el conocimiento. [...] (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [25].)

14. Al budista le falta el arte; de ahí el quietismo. (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [44].)

15. El mundo de las representaciones es el medio de mantenernos en el mundo de la acción y de obligarnos a actuar al servicio del instinto. [...] (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [77].)

16. [...] En la voluntad sólo hay pluralidad y movimiento por la representación: un ser eterno sólo se hace devenir, voluntad por la representación, es decir, el devenir, la voluntad misma en tanto que obra es una apariencia. [...]

Pero, si la representación es mero símbolo, entonces el eterno movimiento, toda aspiración del ser no es más que apariencia. Entonces hay uno que representa: éste no puede ser el ser mismo.

Entonces está junto al ser eterno otra fuerza totalmente pasiva, la de la apariencia. *¡Mysterion!* [...]

El *fenómeno* es una simbolización constante de la voluntad. [...]

Porque en las ideas ilusorias reconocemos la intención de la voluntad, la representación es criatura de la voluntad, la pluralidad ya está en la voluntad, el fenómeno una μηχανή: de la voluntad para sí misma. [...] (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [80].)

17. La naturaleza se perpetúa por medio de la belleza: ésta es un medio de seducción al servicio de la generación. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [24].)

18. ¿Qué es la belleza? Una sensación de placer que nos oculta las auténticas intenciones de la voluntad en un fenómeno. Pero ¿por medio de qué es provocada la sensación de placer? Objetivamente, la *belleza* es una sonrisa de la naturaleza, una sobreabundancia de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia: piénsese en las plantas. Es el cuerpo de doncella de la esfinge. La meta de la belleza es la seducción a existir. ¿Qué es realmente esa sonrisa, esa seducción? Negativamente: la ocultación de la miseria, la supresión de las arrugas y la mirada serena del alma de la cosa. [...]

Es necesario que se encuentren la necesidad de la negación de la miseria y la *apariencia* de tal negación.

¿En qué consiste entonces esa apariencia? El ímpetu, la avidez, el afán, el estirarse distorsionándose no han de notarse. La verdadera pregunta es: ¿cómo es *posible* esa apariencia? ¿Por la terrible naturaleza de la voluntad? Sólo mediante una *representación*, subjetivamente: mediante un espejismo puesto delante que refleja el acierto de la voraz voluntad del mundo. La belleza es un *sueño* feliz en el rostro de un ser cuyos rasgos sonríen en ese momento envueltos en la esperanza. [...] La meta de la naturaleza con esa bella sonrisa de sus fenómenos es seducir a otros individuos a la existencia. La planta es el mundo bello del animal; el mundo entero, el del hombre; el genio es el mundo de la belleza de la propia voluntad primordial. *Las creaciones del arte son el fin supremo de placer de la voluntad.* La voluntad obtiene su deleite supremo en la tragedia griega porque aquí el horrible rostro mismo de la existencia estimula a seguir viviendo mediante excitaciones extáticas. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [27].)

19. No hay una belleza natural. Sí hay, sin embargo, una fealdad perturbadora y un punto indiferente. Piénsese en la realidad de la disonancia frente a la idealidad de la consonancia. El dolor es por tanto productivo, pues produce la belleza como contracolor emparentado, a partir de ese punto indiferente. [...] ¿Acaso la realidad no es más que el dolor y la *representación* nace de ahí? [...]

Aquí es importante comparar la obra de arte con ese punto indiferente de donde nace y compararla con el mundo que proviene de un punto carente de dolor. En este punto se produce la representación. La subjetividad del mundo no es una subjetividad antropomórfica, sino mundana: nosotros somos las figuras en el sueño del dios, que adivinan cómo sueña. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [116].)

20. [...] Pero si la flor, el hombre, la cola del pavo real tienen un origen negativo, son realmente como las «armonías» de un dios, es decir, su realidad es una realidad onírica. Necesitamos entonces un ser que produzca el mundo como obra de arte, como armonía; la voluntad produce por así decirlo del vacío, de la πενία, el arte como πόρος. Todo lo existente es entonces su copia, también en la fuerza artística. El cristal, las células, etc.

La dirección del arte es superar la disonancia: así el mundo de la belleza, nacido del punto de la indiferencia, se esfuerza por arrastrar hacia la obra de arte la disonancia como lo que en sí perturba. De aquí el deleite progresivo en el modo menor y la disonancia. El medio es la representación ilusoria, la *representación* en general, partiendo de la base de que se produce una intuición sin dolor de las cosas.

La voluntad como dolor supremo crea a partir de sí misma un éxtasis, que es idéntico a la intuición pura y a la producción de la obra de arte. ¿Cuál es el proceso *fisiológico*? Una ausencia de dolor debe ser producida en alguna parte, pero ¿cómo?

Se produce aquí la *representación* como medio para este supremo éxtasis.

El mundo es ambas cosas al mismo tiempo; como núcleo la voluntad única y terrible, como representación el mundo derramado de la representación, del éxtasis.

La *música* prueba cómo todo este mundo en su pluralidad ya no se siente como *disonancia*.

Lo que sufre, lucha, se desgarra es siempre sólo la voluntad *única*: es la contradicción perfecta como fundamento primordial de la existencia.

La individuación es por tanto el resultado del sufrimiento, no su causa.

La obra de arte y el *individuo* son una *repetición* del *proceso primordial* de donde se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [117].)

21. ¿Es el dolor algo representado?

Sólo hay *una* vida, *una* sensación, *un* dolor, *un* placer. Sentimos por y bajo la mediación de las representaciones. Por tanto, no conocemos el dolor, el placer, la vida en sí. La voluntad es algo metafísico, el automovimiento de las visiones primordiales representado por nosotros. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [148].)

22. *¿Cómo nace el arte?* Como remedio al conocimiento.

La vida sólo es posible por las *ilusiones* artísticas.

La existencia empírica condicionada por la representación.

¿A quién es necesaria esa representación artística?

Si el uno primordial necesita la apariencia, su ser es entonces la contradicción.

La apariencia, el devenir, el placer. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [152].)

23. Las *visiones del uno primordial* no pueden ser más que reflejos *adecuados* del *ser*. En la medida en que la contradicción es la esencia del uno primordial, éste puede ser al mismo tiempo dolor supremo y placer supremo, la sumersión en el fenómeno es el placer supremo: la voluntad se vuelve totalmente fachada exterior. Esto lo alcanza en el genio. En cada momento la voluntad es éxtasis supremo y dolor supremo al mismo tiempo, piénsese en la idealidad de los sueños en el cerebro del que se ahoga, un tiempo infinito contenido en un segundo. El fenómeno como *lo que deviene*. El *uno primordial* contempla al genio, que ve el fenómeno puramente como fenómeno: ésta es la cima del éxtasis del mundo. Pero, en tanto que el genio mismo es mero fenómeno, debe *devenir*; en tanto que debe contemplar, la pluralidad de los fenómenos ha de estar presente. En tanto que es un reflejo adecuado del uno primordial, es la imagen de la contradicción y la imagen del dolor. Cada fenómeno es entonces, al mismo tiempo, el propio uno primordial: todo sufrimiento y sensación es *sufrimiento primordial*, sólo que ahora visto a través del fenómeno, localizado en la red del tiempo. *Nuestro dolor es un dolor representado*: nuestra representación queda siempre suspendida de la representación. Nuestra vida es una vida *representada*. No avanzamos un paso. La libertad del querer, toda actividad es sólo representación. Por esto la creación del genio es también representación. *Esos reflejos en el genio son reflejos del fenómeno*, ya no del uno primordial; como *copias de la copia*, son los momentos de reposo más puros del ser. El verdadero no ser, la obra de arte. Los otros reflejos son sólo la *cara exterior* del *uno primordial*. *El ser se satisface en la apariencia perfecta*. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [157].)

24. La incapacidad del uno de interpretarse a sí mismo.

El uno produce de sí mismo, en la serenidad griega, la apariencia: ¿cómo puede existir la apariencia? Sólo como apariencia artística.

Nada se añade *al uno, a lo que es*. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [163].)

25. Disonancia y consonancia en la música; podemos hablar de que un acorde sufre por una falsa nota.

La voluntad es la forma más general del fenómeno, es decir, las fases sucesivas de placer y dolor: la presuposición del mundo como la constante curación del dolor por el placer da la pura intuición. [...]

El dolor, la contradicción son el *ser verdadero*. El *placer, la armonía son la apariencia*. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [165].)

26. *La proyección de la apariencia* es *el proceso artístico primordial*.

Todo lo que vive, vive en la apariencia.

La voluntad pertenece a la apariencia. [...]

La *voluntad* es ya una *forma del fenómeno*, por eso la *música* no deja de ser un *arte de la apariencia*. [...]

El genio es la cima, el deleite del único ser primordial: la apariencia obliga al genio al *devenir*, es decir, al mundo. Cada mundo que nace tiene en alguna parte su cima: en cada momento nace un mundo, un mundo de la apariencia que se alegra en el genio. La sucesión de esos mundos se llama causalidad. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [167].)

27. [...] *Relación necesaria entre dolor e intuición*: no es posible sentir sin objeto, ser-objeto es ser-intuición. Ése es el proceso primordial. La única voluntad del mundo es al mismo tiempo intuición de sí: se contempla como mundo, como fenómeno. [...] ¿Cómo es posible el devenir de la apariencia? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia junto al ser? Cuando la voluntad se intuye, tiene que ver siempre lo mismo, es decir, la apariencia tiene que *ser*, como el *ser*, justamente eterna, sin cambio. No se puede hablar de una meta, ni mucho menos de no alcanzar una meta. De este modo hay una infinidad de voluntades: cada una se proyecta a sí misma en cada momento y permanece idéntica a sí misma eternamente. No hay vacío, *la totalidad del mundo es fenómeno*, completamente, átomo a átomo, sin espacios intermedios. Pleno como fenómeno, el mundo es perceptible *sólo para la voluntad única. Ella no sólo sufre, sino que pare; pare la apariencia en cada mínimo momento, que como lo no real es también el no uno, lo no existente, lo que deviene*. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [168].)

28. Si la contradicción es el ser verdadero y el placer la apariencia, si el devenir pertenece a la apariencia, comprender el mundo en su profundidad significa comprender la contradicción. Entonces

somos el ser, y tenemos que producir la apariencia de nosotros. El conocimiento trágico como madre del arte.

1. Todo perdura por el placer, cuyo medio es la ilusión. La apariencia hace posible la existencia empírica. [...]

2. Los que son verdaderamente son sólo el dolor y la contradicción.

3. Nuestro dolor y nuestra contradicción es el dolor primordial y la contradicción primordial, rotos por la representación (que produce el placer).

4. La terrible fuerza artística del mundo tiene su análogo en el terrible dolor primordial. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [169].)

29. La meta del mundo es la intuición sin dolor, la pura fruición estética: ese mundo de la apariencia está en oposición al mundo del dolor y de la contradicción. Cuanto más profundamente se hunde nuestro conocimiento en el ser primordial —que *somos* nosotros—, más se genera en nosotros también la pura intuición del uno primordial. El instinto apolíneo y el instinto dionisíaco en continuo progreso, uno ocupa siempre el estadio del otro obligando a un nacimiento más profundo de la intuición pura. Ése es el desarrollo del hombre al que hay que tomar como el objetivo de la educación. [...]

Nuestra realidad es, por un lado, la del uno primordial, que sufre; por otro lado, la realidad como representación de ese uno primordial. Esta autosuperación de la voluntad, renacimiento, etc., es posible porque la voluntad no es nada más que la apariencia misma y el uno primordial sólo en ella tiene un fenómeno.

Hay que situar la moralidad y la religión en el terreno de las intenciones estéticas. [...] (Final de 1870-abril de 1871, 7 [174].)

30. [...] Del hecho de que el hombre pueda *elevarse* se deduce que en ningún momento es el mismo, así como que su cuerpo es un *devenir*. Sólo la voluntad *es una*, el hombre es una representación que nace en cada momento. ¿Qué es la firmeza de carácter? Una actividad de la voluntad que intuye, exactamente igual que la capacidad de formación de un carácter. [...]

Parece que nuestra intuición es sólo la copia de la única intuición, es decir, nada más que una visión en cada momento producida de la *única* representación. [...]

A cada átomo le corresponde su *alma*. Es decir, todo lo existente es *representación* de *doble* manera: primero, como *imagen*; después, como *imagen* de la *imagen*.

La *vida* es esa incesante producción de esa doble representación: sólo la voluntad *es* y *vive*. Lo único que hace el mundo empírico es *aparecer* y *devenir*.

Lo *artístico* es ese perfecto autorrecubrimiento de lo interior y lo exterior en cada momento.

En el artista la fuerza primordial gobierna a través de las imágenes, es lo que aquí crea. Esos instantes se alcanzan a ver en la creación del mundo: ¿hay entonces una imagen de la imagen de la imagen? La voluntad necesita al artista, en él se repite el proceso primordial.

En el artista la voluntad alcanza el éxtasis de la intuición. Sólo aquí el placer de la intuición prevalece totalmente sobre el dolor primordial.

Creo en la incomprensibilidad de la voluntad. Las proyecciones sólo son viables después de infinitos esfuerzos e innumerables experimentos fallidos. Sólo de vez en cuando se logra el artista. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [175].)

31. De un lado, somos intuición pura (es decir, imágenes proyectadas de un ser puramente extasiado, que obtiene la suprema calma en esa intuición); de otro lado, somos el propio ser único. Por tanto, de forma totalmente real sólo somos el sufrimiento, el querer, el dolor: como representaciones no tenemos realidad, aunque sí otra clase de realidad. Si nos sentimos como el ser *único*, nos elevamos al instante a la esfera de la intuición pura, que carece totalmente de dolor; sin embargo, somos al mismo tiempo la voluntad pura, el sufrimiento puro. Pero, mientras nosotros mismos somos sólo «representados», no participamos de esa ausencia de dolor, mientras el que representa la disfruta exclusivamente.

En el arte, en cambio, nos convertimos en «los que representamos»: de ahí el éxtasis.

Como algo representado no sentimos el dolor. El hombre, por ejemplo, como suma innumerable de pequeños átomos de dolor y voluntad, cuyo sufrimiento sólo padece la voluntad *única*, cuya pluralidad es, por otra parte, la consecuencia del éxtasis de la voluntad *única*. Por eso somos incapaces de sufrir el auténtico sufrimiento de la voluntad, sino que sólo lo sufrimos bajo la representación y separación en la representación. Por tanto, la proyección individual de la voluntad (en el éxtasis) realmente no es más que la voluntad *única*, pero sólo llega como proyección al sentimiento de su naturaleza de voluntad, es decir, en los vínculos del espacio, el tiempo, la causalidad, por lo que no puede soportar el sufrimiento y el placer de la voluntad *única*. La proyección no llega a la conciencia más que como fenómeno, se siente completamente sólo como fenómeno, su sufrimiento sólo se transmite a través de la representación, y de ese modo se rompe. La voluntad y su fundamento primordial, el sufrimiento, no pueden captarse directamente, sino a través de la objetivación.

Imaginemos la figura de la visión del santo martirizado: nosotros somos esa figura. ¿Cómo *sufre*, por otro lado, la figura de la visión, y cómo llega a ver su ser? *El dolor y el sufrimiento deben pasar a la visión*, a partir de la representación del mártir: entonces experimenta sus imágenes de la visión, en tanto que intuye, no como sufrimiento.

Ve figuras torturadas y demonios horribles: son sólo figuras, y eso es nuestra realidad. Pero el sentimiento y el sufrimiento de esas figuras de la visión siempre sigue siendo un *enigma*.

También el artista introduce armonías y disarmonías en su representación.

Somos la voluntad, somos figuras de la visión, pero ¿dónde está el vínculo? ¿Y qué es la vida de los nervios, el cerebro, el pensamiento, la sensación? Somos al mismo tiempo los que intuyen —no hay nada más que la visión, que intuir—, somos lo intuido, sólo algo intuido, somos aquellos en los que todo el proceso se forma de nuevo. Pero ¿sigue sufriendo la voluntad intuyendo? Sí, pues si cesara cesaría también la intuición. [...] (Final de 1870-abril de 1871, 7 [201].)

32. Representar la vida como un *sufrimiento inaudito* que siempre, en cada momento, produce una fuerte sensación de placer, por lo que logramos, en tanto que sentimos, un cierto equilibrio, incluso a menudo un excedente de placer. ¿Tiene esto un fundamento fisiológico? (Final de 1870-abril de 1871, 7 [202].)

33. 1. Prueba de por qué el mundo sólo puede ser una representación.

2. Esta representación es un mundo extasiado, que proyecta un ser sufriente. Demostración analógica: somos al mismo tiempo voluntad, pero totalmente enredados en el mundo fenoménico. La vida como una convulsión continua que proyecta fenómenos y lo hace con placer. El átomo como punto, sin contenido, puro fenómeno, que deviene en cada mínimo instante, *que no es nunca*. De este

modo toda la voluntad se ha convertido en fenómeno y se intuye a sí misma.

Esta representación surgida del tormento se vuelve exclusivamente hacia la visión. Naturalmente, no tiene conciencia de sí.

De esta manera sólo somos conscientes de la visión, no del ser.

¿*Sufrimos* entonces como *voluntad única*?

¿*Podríamos* sufrir si *fuéramos* pura representación? Sufrimos en tanto que voluntad *única*, pero nuestro conocimiento no se dirige contra la voluntad, nos vemos sólo como fenómenos. *No sabemos en absoluto lo que sufrimos* como voluntad única. Sólo sufrimos como *sufrientes representados*. Sólo que no somos los que nos representamos *en primer lugar* como sufrientes. ¿Cómo puede sufrir realmente una figura de la visión, la que se piensa que sufre? Nada puede desaparecer porque nada está ahí realmente. ¿Qué sufre entonces realmente? ¿No es precisamente el sufrimiento tan inexplicable como el placer? Cuando dos fibras de Corti chocan entre sí, ¿por qué *sufren*?

¿Es, sin embargo, sólo una representación el auténtico proceso del choque, del mismo modo que las fibras que chocan entre sí?

Así podemos decir que el dolor del átomo más pequeño es al mismo tiempo el dolor de la voluntad *única*, y que todo dolor es uno y el mismo; por la representación es por lo que la percibimos como temporal y espacial; cuando no hay representación, no lo percibimos en absoluto. La representación es el éxtasis del dolor, y por ella éste se rompe. En este sentido el dolor más agudo es, sin embargo, un dolor roto, representado, con relación al dolor primordial de la voluntad *única*.

Las representaciones ilusorias como éxtasis, para romper el dolor. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [204].)

34. [...] Entonces la ciencia de la naturaleza opone a esto la verdad absoluta de la naturaleza; la fisiología superior se dará cuenta, sin duda, de que las fuerzas artísticas están ya en nuestro origen, no sólo en el del hombre sino en el del animal: afirmará que con lo *orgánico también empieza lo artístico*. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [50].)

35. Los cambios químicos en la naturaleza inorgánica quizá deben llamarse también procesos artísticos, papeles miméticos que interpreta una fuerza. ¡Hay varios sin embargo que puede interpretar! (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [54].)

36. ¿Placer y desplacer como sensaciones universales? No lo creo.

¿Dónde surgen las fuerzas artísticas? En el cristal, con toda seguridad. Formación de la *figura*: ¿no presupone esto un ser que mira? (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [142].)

37. No hay *forma* en la naturaleza, ya que no hay ni interior ni exterior.

Todo arte se funda en el *espejo* del ojo. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [144].)

38. El hombre en el mundo podría concebirse realmente como alguien que ha surgido **de un** sueño, que, es a su vez, también soñado. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [167].)

39. [...] Superación del concepto *latino* de arte: arte como convención, como tesis.

Vuelta al concepto *helénico*: arte como *physis*. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [290].)

40. Estuve enamorado del arte con verdadera pasión y al final no vi nada más que arte en todos los seres, en la edad en que normalmente otras pasiones ocupan el alma de forma razonable. (Primavera-verano de 1878, 27 [79].)

41. En otro tiempo creí que el mundo, desde un punto de vista estético, era una representación dramática y, como tal, imaginada por su autor, pero que como fenómeno moral era un *engaño*; por esto llegué a la conclusión de que sólo se puede justificar el mundo como fenómeno estético. (Verano de 1878, 30 [51].)

42. Yo tengo mi meta y mi pasión: del arte no quiero nada más que me las muestre transfiguradas o me deleite, me estimule y me distraiga momentáneamente. Lo primero es mi forma de religión: veo mi ideal amado, transfigurado y transportado a las nubes por los demás; ¡rezo con ellos!

El arte no debe arrebatarme a mí mismo ni salvarme de la náusea. (Invierno de 1880-1881, 8 [43].)

43. [...] tal vez la verdad está torturada como un artista y busca una redención en las representaciones e imágenes placenteras,

una escapada; la verdad tal vez es el *dolor*, y la apariencia una mitigación, el cambio es la agitación de un enfermo grave que busca una postura mejor. Tal vez lo verdadero esté también *lleno de placer* y derrame fantasías, como un artista (*El nacimiento de la tragedia*). El mundo, un fenómeno estético, una serie de estados del sujeto cognoscente: una fantasmagoría bajo la ley de la causalidad. [...] (Primavera de 1880-primavera de 1881, 10 [E93].)

44. ¡Siempre queremos revivir una obra de arte! ¡Hay que modelar la vida de tal forma que se tenga el mismo deseo de sus distintas partes! ¡Éste es el pensamiento principal! Sólo al final se expondrá la doctrina de la repetición de todo lo que ha existido. (Primavera-otoño de 1882, 11 [165].)

45. Antes pensaba que nuestra existencia era el sueño artístico de un dios, y todos nuestros pensamientos y sentimientos eran en el fondo sus invenciones e imaginaciones de su drama, también el que imagináramos decir «yo pensaba», «yo actuaba», era su pensamiento. Las leyes de la naturaleza eran inteligibles como leyes de su representación, o incluso *bastaba* que él *nos* pensara como esas representaciones para sentir la naturaleza como nosotros la sentimos. ¡No un dios feliz, sino precisamente un dios-artista! (Primavera-otoño de 1882, 11 [285].)

46. [...] Si el mundo *estuviera haciéndose nuevo eternamente*, sería por eso algo *maravilloso* en sí, algo *divino que se crea libremente a sí mismo*. [...] (Primavera-otoño de 1882, 11 [292].)

47. 291. Crear: significa expulsar algo fuera de nosotros, vaciarnos algo, empobrecernos algo, y hacernos más amantes. Cuando Dios creó el mundo, no era nada más que un concepto vacío —y amor a lo creado. (Verano-otoño de 1882, 3 [1].)

48. Toda creación es manifestación.
El que conoce, el que crea, el que ama son *uno*. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 4 [23].)

49. La *única* felicidad está en la creación: ¡todos debéis crear juntos y en cada acción tener esa felicidad! [...] (Noviembre de 1882-febrero de 1882, 4 [76].)

50. No quiero de nuevo la vida. ¿Cómo la he soportado? Creando. ¿Qué más me da sostener la mirada? La mirada sobre el superhombre que afirma la vida. *Yo mismo* he intentado afirmarla. ¡Ay! (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 4 [81].)

51. El *carácter creador* sin excepción de todo acontecimiento --- (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 4 [225].)

52. 203. Crear un ser superior a lo que somos nosotros mismos es nuestra esencia. ¡*Crear* **más allá** *de nosotros*! Ése es el instinto de la producción, ése es el instinto de la acción y de la obra. Como todo querer presupone un fin, *el hombre presupone un ser* que no <está>, pero que proporciona un fin a la existencia. ¡Ésta es la libertad de toda voluntad! En el *fin* está el amor, el aprecio, la visión perfecta, el deseo. [...] (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

53. 206. ¿Qué otorga a las cosas el sentido, el valor, el significado? El corazón creador que deseó y creó por deseo. Él creó el placer y el *dolor*. También quiso *hartarse* de dolor. Tenemos que asumir y afirmar *todo* el sufrimiento soportado por hombres y animales, y *tener una meta en la que el* ***sufrimiento*** *recibe una razón*. (Noviembre de 1882-febrero de1883, 5 [1].)

54. 234. El *valor de la vida* reside en las valoraciones: las valoraciones son cosas *creadas*, no recibidas, ni aprendidas, ni experimentadas. Lo creado debe ser destruido, para hacer sitio a lo creado de nuevo; la posibilidad de las valoraciones depende de su capacidad de ser negadas. El creador tiene que ser siempre un destructor. La valoración misma, sin embargo, no puede ser destruida: *eso es la vida*. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

55. [...] Soledad y vida, sueño y vigilia (la vida como voluntad de sufrimiento (crear) [...] (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [32].)

56. *Discurso a mis amigos.*
Siempre me he esforzado por demostrarme la *inocencia* del devenir, y probablemente quería lograr así el sentimiento de la «irresponsabilidad» completa; liberarme del elogio y la censura, de todo hoy y todo antes: para perseguir los fines que se relacionan con el futuro de la humanidad.

La primera solución fue para mí la *justificación* estética *de la existencia*. Sin embargo, ¡el «justificar» mismo no debería ser necesario! La moral pertenece al reino del fenómeno. [...]

el *arte* como «la actividad metafísica propia del hombre».

que la «vida en el fondo de las cosas, a pesar de todos los cambios de los fenómenos, es poderosa, indestructible y alegre», p. 54, como consuelo de la tragedia.

Le salva el arte (de una negación de la voluntad) y por el arte se salva la vida. [...] (Primavera-verano de 1883, 7 [7].)

57. *Inocencia del devenir: sin finalidad.* [...] (Primavera-verano de 1883, 7 [268].)

58. El instinto de procreación, de finalidad, de futuro, de lo superior, eso es la libertad en todo querer. Sólo en la creación hay libertad. (Verano de 1883, 12 [19].)

59. [...] Donde vi vida encontré voluntad de poder; y también en la voluntad del servidor encontré voluntad de poder. [...] (Verano de 1883, 13 [10].)

60. La naturaleza ha de ser representada por analogía con el hombre, como extraviándose, tanteando, buena y mala; como luchando y superándose. (Otoño de 1883, 16 [1].)

61. Donde hay algo vivo, hay explosiones repentinas de fuerza: el sentimiento subjetivo es allí el «libre arbitrio». El número y la potencia de esas explosiones determinan en primer lugar el valor de algo vivo; después la dirección dada a esas explosiones. Cuando hablamos de «motivos de la acción», sólo queremos decir siempre «los motivos de la dirección». (Otoño de 1883, 16 [20].)

62. [...] Unidad del que crea, ama y conoce en el poder.

La voluntad de sufrir, de atrapar profundamente el dolor, como medio de metamorfosis. [...] (Otoño de 1883, 16 [49].)

63. ¿Quiere un instinto estar satisfecho? ¿Quiere de sí mismo libertad y paz? ¿Querría alguna voluntad no querer?

Que ella *cree* es el instinto de todos los instintos, y que pueda dormir la mona un rato, para estar despierto creándose. [...] (Otoño de 1883, 17 [10].)

64. Llamamos «vida» a una multiplicidad de fuerzas unidas por un proceso común de alimentación. A ese proceso de alimentación, como medio de su posibilidad, pertenece todo lo que se llama sentimiento, representación, pensamiento, es decir, 1) Una oposición a todas las demás fuerzas. 2) Una disposición de las fuerzas según las formas y ritmos. 3) Una estimación con relación a la asimilación o secreción.

1. El hombre es una criatura *creadora de formas*.

El hombre cree en el «ser» y en las cosas porque es una criatura creadora de formas y ritmos.

Las figuras y formas que vemos y en las que creemos tener las cosas no existen todas. Nos simplificamos y unimos algunas «impresiones» mediante figuras que nosotros creamos.

Quien cierra los ojos descubre que un instinto creador de formas se ejercita constantemente y que se ensayan un sinnúmero de cosas que no se corresponden con realidad alguna.

2. El hombre es una criatura *creadora de ritmos*. Introduce todo suceso en esos ritmos, es un modo de apropiarse de las «impresiones».

3. El hombre es una fuerza que se opone: con relación a las demás fuerzas.

Su medio de *nutrirse* y de apropiarse las cosas es meterlas en «formas» y ritmos: *comprender* sólo es en primer lugar creación de las «cosas». *El conocimiento es un medio de nutrición.* (Invierno de 1883-1884, 24 [14].)

65. El mundo existente es una *ficción*, sólo hay un mundo que deviene. ¡*Podría ser así*! Pero ¿la ficción no presupone al poeta como existente? Tal vez el otro mundo inventado es tan sólo una causa de que el poeta *se tenga por algo existente y se contraponga*. [...]

La capacidad de vivir se beneficia de esta fuerza *poetizadora*. (Primavera de 1884, 25 [116].)

66. Todo lo orgánico, que «juzga», actúa *como el artista*: crea una totalidad de excitaciones, de estímulos particulares, deja a un lado muchas cosas particulares y crea una *simplificatio*, equipara y afirma su criatura como *existente*. [...] (Primavera de 1884, 25 [333].)

67. La fuerza **creadora**, que copia, produce, forma, se ejercita, el tipo que nos representamos es *una* de nuestras *posibilidades*

—podríamos representarnos muchas otras personas—, el *material* para ello lo tenemos en *nosotros*. [...] (Primavera de 1884, 25 [362].)

68. Tenemos *muchos tipos* en nosotros. Coordinamos nuestros *estímulos interiores así como los exteriores* para construir una imagen o una serie de imágenes: como artistas. (Primavera de 1884, 25 [375].)

69. Hay que comprender el fenómeno artístico fundamental que se llama vida; el *espíritu constructivo* que construye en las circunstancias más desfavorables: de la manera más lenta --- la **prueba** para todas sus combinaciones ha de ser dada de nuevo: *perdura*. (Primavera de 1884, 25 [438].)

70. [...] En efecto, el mundo presente, que nos importa algo, está creado por nosotros —por nosotros, es decir, por todos los seres orgánicos—, es un producto del proceso orgánico que, como productor y creador, aparece como creador de valores. [...] (Verano-otoño de 1884, 26 [203].)

71. La fuerza creadora (que une los contrarios, sintética). (Verano-otoño de 1884, 26 [204].)

72. La vetusta y falsa conclusión de una primera causa, de un dios, como causa del mundo. Pero *nuestra* propia conducta con el mundo, nuestra conducta creadora de mil maneras en cada instante muestra con más razón que la creación pertenece a las propiedades inalienables y constante del propio mundo, para no renunciar al lenguaje de los mitólogos. (Verano-otoño de 1884, 26 [209].)

73. Yo mismo llamé a toda esta manera de pensar «la filosofía de Dioniso»: una meditación que reconoce en la creación y transformación tanto del hombre como de las cosas el placer supremo de la existencia. [...] (Abril-junio de 1885, 34 [176].)

74. Es absurdo que haya una *evolución* de toda la humanidad: ni siquiera es deseable. Sacar múltiples formas en el hombre, cierta especie de *pluralidad* del hombre, hacerle pedazos cuando un tipo determinado ha alcanzado la cima —ser creador y destructor—, me parece el supremo placer que pueda tener el hombre. [...] (Abril-junio de 1885, 34 [179].)

75. Algo puede ser irrefutable, pero eso no impide que siga sin ser verdadero.

La totalidad del mundo orgánico es un encadenamiento de seres con pequeños mundos que se han inventado a su alrededor proyectando su fuerza, sus deseos, sus costumbres en experiencias fuera de sí, como su *mundo exterior*. La capacidad de crear (dar forma, inventar, imaginar) es su capacidad fundamental: naturalmente, de sí mismos sólo tienen una representación de este tipo, falsa, inventada, simplificada.

«Un ser con la costumbre de soñar según un tipo de reglas», ése es un ser vivo. Enormes cantidades de esos hábitos se hacen finalmente tan duros que especies enteras viven de ellas. Probablemente están en una relación favorable a las condiciones de existencia de tales seres.

Nuestro mundo como *apariencia, error*, pero ¿cómo es posible la apariencia y el error? (La verdad no significa lo contrario del error, sino la posición de ciertos errores con relación a otros errores, como que sean más antiguos o estén más profundamente asimilados; por ejemplo, que no sepamos vivir sin ellos, etc.)

¿Qué es lo creador en cada ser orgánico?

Que todo lo que es para cada uno el «mundo exterior» representa una suma de evaluaciones, que verde, azul, rojo, duro, blando, son *evaluaciones* hereditarias y el *signo de ellas*. [...] (Abril-junio de 1885, 34 [247].)

76. *Para el anillo de los anillos.*

N.B. A la fuerza que se transforma y siempre permanece igual le pertenece una *cara interior*, un tipo de carácter de Proteo-Dioniso, que se disimula y se complace en la transformación. Comprender la «persona» como *ilusión* es, de hecho, la *herencia* de la objeción principal, en tanto que innumerables fuerzas formadoras de tiempos muy anteriores hacen su continua estabilidad; en verdad luchan en la persona y son gobernadas y están sujetas, una voluntad de poder atraviesa a la persona, necesita una *reducción* de la perspectiva, el «egoísmo» como *condición de existencia temporal*; mira desde cada estadio a un estadio superior.

La disminución del principio activo a la persona, al individuo. (Mayo-junio de 1885, 35 [68].)

77. ¡Desde cuándo llevo esforzándome por demostrarme la perfecta *inocencia* del devenir! ¡Y por qué extraños caminos he

pasado ya para llegar a ello! En una ocasión me pareció que la solución adecuada era la que decretara: «la existencia, como algo de la especie de la obra de arte, no cae en absoluto bajo la jurisdicción de la moral; más bien es la propia moral la que pertenece al reino del fenómeno». En otra ocasión dije: todos los conceptos de culpa objetivamente carecen de todo valor, subjetivamente toda vida es, en cambio, necesariamente injusta e ilógica. En una tercera ocasión me ganó la negación de todo fin y experimenté la incognoscibilidad de las relaciones causales. ¿Y todo esto para qué? ¿No era para formarme el sentimiento de la perfecta irresponsabilidad, para ponerme fuera de toda alabanza y reproche, liberarme de todo pasado y presente, para perseguir mis fines a mi manera? (Junio-julio de 1885, 36 [10].)

78. El concepto victorioso de «fuerza» con el que nuestros físicos han creado a Dios y el mundo, necesita aún un complemento: hay que asignarle un mundo interior al que llamo «voluntad de poder», es decir, un ansia insaciable de manifestar el poder; o empleo, ejercicio del poder como instinto creador, etc. Los físicos no quitan la «acción a distancia» de sus principios, tan poco como la fuerza de repulsión (o de atracción). No hay remedio: hay que concebir todo movimiento, todo «fenómeno», toda «ley» sólo como síntomas de un acontecimiento interior y servirse de la analogía del hombre para este fin. En el animal es posible deducir todos los instintos de la voluntad de poder; lo mismo que todas las funciones de la vida orgánica de esta única fuente. (Junio-julio de 1885, 36 [31].)

79. ¿Sabéis qué es el «mundo» para mí? ¿Os lo enseño en mi espejo? Este mundo, un monstruo de fuerza, sin principio, sin fin, una sólida y férrea grandeza de fuerza que ni aumenta ni disminuye, que no se consume sino que sólo se transforma, como totalidad invariablemente grande, una economía sin gastos ni pérdidas, pero igualmente sin incremento ni ganancias; rodeado por la «nada» como por sus fronteras, nada que se desvanezca, que se disipe, nada que se extienda sin límite, sino insertado como una fuerza determinada en un espacio determinado, y no en un espacio que estuviera vacío en alguna parte, más bien como una fuerza que está por todas partes, como juego de fuerzas y olas de fuerzas al mismo tiempo uno y «múltiple», que se acumulan aquí cuando disminuyen allí, un mar de fuerzas que se precipita y se inunda a sí mismo, eternamente cambiante, eternamente resacoso, con inmensos años que se repiten, con un reflujo y flujo de sus formas, que van de las más sencillas a las más complejas, de las más serenas, fijas y frías, a las más ardientes, salvajes y contradictorias consigo mismas, y para volver de nuevo de la abundancia a la sencillez, del juego del conflicto al deseo de armonía, afirmándose a sí mismo incluso en esta igualdad de sus trayectorias y años, bendiciéndose a sí mismo como lo que eternamente debe volver, como un devenir que no conoce saciedad ni hastío ni cansancio: éste mi mundo *dionisíaco* de la eterna autocreación, de la eterna autodestrucción, este mundo misterioso de la doble voluptuosidad, mi mundo del más allá del bien y del mal, sin meta, a menos que en la felicidad del círculo haya una meta, sin voluntad, a menos que un anillo tenga buena voluntad para sí mismo, ¿queréis un nombre para este mundo? ¿Una solución para todos sus enigmas? ¿Una luz también para vosotros, los más cultos, los más fuertes, los más arrojados, los más sombríos? *Este mundo es la voluntad de poder —¡y nada más!* Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder —¡y nada más! (Junio-julio de 1885, 38 [12].)

80. Todos nuestros motivos conscientes son fenómenos de superficie: detrás de ellos está la lucha de nuestros instintos y estados, la lucha por el poder. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [20].)

81. *El hombre como una pluralidad de «voluntades de poder»; cada una con una pluralidad de medios de expresión y formas.* (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [58].)

82. *Sobre* «El nacimiento de la tragedia».

El «ser» como la invención del que sufre del devenir.

Un libro construido a partir de fuertes experiencias sobre estados de placer y de desplacer estético, con una metafísica de artista de fondo. Al mismo tiempo, una confesión romántica, una obra juvenil, en definitiva, llena de valor juvenil y melancolía. El que más sufre exige con la mayor profundidad la belleza, la *produce*.

Experiencias psicológicas fundamentales: con el nombre «apolíneo» se designa el quedarse extasiado ante un mundo inventado y soñado, ante el mundo de la *bella apariencia*, en tanto que liberación del *devenir*; con el nombre de Dioniso es bautizado, por otra parte, el devenir concebido de un modo activo, sentido subjetivamente, como voluptuosidad furibunda del creador que al mis-

mo tiempo conoce la ira del destructor. Antagonismo de esas dos experiencias y de los *deseos* que subyacen en ellas: el primero quiere *eternizar* el fenómeno, ante el que el hombre se tranquiliza, pierde el deseo, se hace una balsa de aceite, se cura, se pone de acuerdo consigo mismo y con toda la existencia; el segundo deseo empuja hacia el devenir, a la voluptuosidad del hacer devenir, es decir, de la creación y la destrucción. El devenir, sentido e interpretado desde el interior, sería la creación constante de alguien insatisfecho, inmensamente rico, infinitamente tenso y oprimido, de un Dios que sólo se sobrepone a la tortura del ser a través de la metamorfosis y el cambio constantes: la apariencia, su redención transitoria alcanzada en cada instante; el mundo como la sucesión de visiones y redenciones divinas en la apariencia. Esta metafísica de artista se opone al examen unilateral de Schopenhauer, que no sabe apreciar el arte desde el artista, sino sólo desde el destinatario: porque el arte conlleva liberación y redención en la fruición de la no realidad, por contraste con la realidad (la experiencia de alguien que sufre y desespera de sí mismo y de su realidad). Redención en la *forma* y su eternidad (como también Platón la ha podido vivir, sólo que éste, en el concepto, ya saboreaba la victoria sobre su sensibilidad demasiado irritable y doliente). A él se le opone el segundo hecho, el arte desde la experiencia del artista, del músico, sobre todo: la *tortura* del deber crear, como *instinto dionisíaco*.

El arte trágico, rico en ambas experiencias, es descrito como la reconciliación de Apolo y Dioniso; el fenómeno asume el significado más profundo de la mano de Dioniso: y ese fenómeno es, sin embargo, negado, y negado con *placer*. Esto está dirigido contra la doctrina schopenhaueriana de la resignación como consideración trágica del mundo.

Contra la teoría de Wagner de que la música es el medio, y el drama, el fin.

Un afán de mito trágico (de «religión» e incluso de religión pesimista) (como una campana protectora donde lo que crece florece).

Desconfianza de la ciencia: a pesar de que su optimismo, que calma al momento, se siente con fuerza. Serenidad del hombre teórico.

Profunda repugnancia por el cristianismo, ¿por qué? Se le imputa la depravación de la esencia alemana.

Sólo estéticamente hay una justificación del mundo. Sospecha fundamental contra la moral (pertenece al mundo de la apariencia).

La felicidad por la existencia sólo es posible como felicidad por la *apariencia*.

La felicidad por el devenir sólo es posible en la *destrucción* de lo real de la «existencia», de la bella apariencia, en la destrucción pesimista de la ilusión.

En la destrucción de la más bella apariencia también llega la felicidad dionisíaca a su cumbre. (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [110].)

83. «¿Hasta dónde llega el arte en el interior del mundo? ¿Y hay fuerzas artísticas aparte de los artistas?» Esta pregunta fue, como se sabe, mi *punto de partida*: y dije sí a la segunda pregunta; a la primera, «el mundo mismo no es nada más que arte». La voluntad categórica de saber, de verdad y sabiduría me pareció en un mundo como el de la apariencia una violación de la voluntad metafísica fundamental, contranaturaleza: y con razón la punta de la sabiduría se vuelve contra el sabio. Lo contranatural de la sabiduría se manifiesta en hostilidad hacia el arte: querer conocer allí donde la apariencia es justamente la redención. ¡Qué subversión, qué instinto de nada! (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [119].)

84. [...] ¿Hasta dónde penetra el arte en la esencia de la fuerza? (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [128].)

85. Se puede establecer una perfecta analogía entre la simplificación y reducción de innumerables experiencias a principios generales y el desarrollo de la célula espermática que lleva en sí todo el pasado abreviado; del mismo modo entre la creación de forma artística en un «sistema» a partir de pensamientos fundamentales procreadores y el desarrollo del organismo como algo que inventa y abstrae, como una *reminiscencia* de toda la vida pasada, como representación del pasado, como una encarnación.

En resumen: la vida orgánica *visible* y la acción y el pensamiento espirituales, creadores e *invisibles*, encierran un paralelismo: en la «obra de arte» se puede demostrar de la manera más clara el paralelismo de esos dos aspectos. ¿Hasta qué punto el pensamiento, la deducción y toda la lógica puede considerarse como la parte exterior: como síntoma de acontecimientos mucho más internos y fundamentales? (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [146].)

86. [...] lo sabemos, el mundo en que vivimos no es ni moral, ni divino, ni humano. [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [197].)

87. [...] Placer como sentimiento de poder (presuponiendo el desplacer). (Verano de 1886-otoño de 1887, 5 [64].)

88. ¡Más bien al revés! Nada hay en la vida que tenga valor salvo el grado de poder —suponiendo precisamente que la vida misma es voluntad de poder. (Verano de 1886-otoño de 1887, 5 [71].)

89. *[...] Principio de la vida.*
La mayor complejidad, la separación nítida, la coexistencia de los órganos y funciones desarrollados, con la eliminación de los eslabones intermedios, si eso es la *perfección*, resulta una voluntad de poder en el proceso orgánico gracias al cual las fuerzas *que dominan, dan forma y ordenan* aumentan sin cesar la región de su poder en cuyo interior simplifican una y otra vez: el imperativo *creciente*. [...] (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [9]: Principio de la vida, «Jerarquía».)

90. En cuanto *imaginamos* a alguien que es responsable de que seamos de una u otra manera, etc. (Dios, naturaleza), ponemos en su *intención* nuestra existencia, nuestra felicidad, echamos a perder la *inocencia del devenir*. Tenemos, pues, a alguien que quiere conseguir algo a través de nosotros y con nosotros. (Otoño de 1887, 9 [91].)

91. El libro es antipesimista: enseña una fuerza opuesta a todo decir no y hacer no, un remedio contra todo cansancio. (Primavera de 1888, 14 [15].)

92. Nacimiento de la tragedia.
2.
Comienzo del capítulo dos páginas después: II.
El arte es aquí considerado como la única fuerza contraria superior a toda voluntad de negación de la vida: como lo anticristiano, antibudista, antinihilista *par excellence*...
Es la *redención del que conoce*, del que ve el carácter terrible y problemático de la vida y quiere verlo, del que conoce trágicamente.
Es la *redención del que obra*, del que no sólo ve el carácter terrible y problemático de la vida, sino que lo vive, lo quiere vivir, del hombre trágico, del héroe...

Es la redención del que sufre, como camino a los estados en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en que el sufrimiento es una forma del gran éxtasis... (Primavera de 1888, 14 [17].)

93. II
Lo esencial de esta concepción es el concepto de arte en relación con la vida: es concebido como gran *estimulante* tanto fisiológico como psicológico, como lo que *empuja* eternamente a vivir, a la vida eterna... (Primavera de 1888, 14 [23].)

94. [...] Dioniso contra el «crucificado»: ahí tenéis la oposición. No es una diferencia con relación al martirio, sino que éste tiene otro sentido. La vida misma, su eterna fecundidad y retorno determina la tortura, la destrucción, la voluntad de aniquilación...
En el otro caso, el sufrimiento, «el crucificado como inocente» sirve de objeción a esta vida, de fórmula para su condena.
Se adivina: el problema es el del sentido del sufrimiento, si es un sentido cristiano o un sentido trágico... En el primer caso, ha de ser el camino a un ser dichoso; en el segundo, el ser considera al *ser lo bastante dichoso* para justificar hasta una enormidad de sufrimiento [...]. (Primavera de 1888, 14 [89].)

95. La vida misma no es un medio para algo; es una mera forma de crecimiento del poder. (Primavera-verano de 1888, 16 [12].)

96. [+++] Libro considerado sólo como diferentes formas de mentiras; con cuya ayuda se cree en la vida. «La vida *debe* inspirar confianza»: la tarea, así expuesta, es inmensa. Para llevarla a cabo, el hombre tiene que ser mentiroso por naturaleza, tiene que ser, por encima de todo, *artista*. Y también lo es la metafísica, la religión, la moral, la ciencia. Todo ello son sólo productos de su voluntad de arte, de mentira, de huida de la «verdad», de negación de la «verdad». La propia capacidad gracias a la cual violenta la realidad por la mentira, esa capacidad de artista del hombre *par excellence* la tiene en común con todo lo que existe. Él mismo es un fragmento de realidad, de verdad, de naturaleza: ¡cómo no podría ser también un fragmento de genio de la mentira!...
Que el carácter de la existencia sea desconocido —la más profunda y elevada intención oculta detrás de todo lo que es virtud, ciencia, devoción, arte. No ver nunca muchas cosas, ver mal mu-

chas cosas, ver con atención muchas cosas: ¡Oh, qué inteligente se es en los estados en los que se está lo más alejado de creerse inteligente! El amor, el entusiasmo, «Dios», ¡ruidosos refinamientos del último engaño a sí mismo, ruidosas seducciones a vivir, ruidosa creencia en la vida! En los momentos en que el hombre se convierte en alguien engañado, en que se ha engañado a sí mismo, en que cree en la vida: ¡cómo se expansiona en él entonces! ¡Qué éxtasis! ¡Qué sentimiento de poder! ¡Cuánto triunfo de artista en el sentimiento de poder!... El hombre reina una vez más sobre la «materia», ¡reina sobre la «verdad»!... Y siempre que el hombre se alegra, es siempre el mismo en su alegría, se alegra como artista, se goza como poder, goza la mentira como su poder...

2.

¡El arte y nada más que el arte! Es lo que más posibilita la vida, lo que más seduce a vivir, el gran estimulante de la vida.

El arte como única fuerza superior contraria a toda voluntad de negación de la vida, como el anticristianismo, el antibudismo, el antinihilismo *par excellence*.

El arte como *redención del que conoce* —del que ve, que quiere ver el carácter terrible y problemático de la existencia, del que conoce trágicamente.

El arte como la *redención del que obra* —del que no sólo ve el carácter terrible y problemático de la existencia, sino que lo vive, lo quiere vivir, del hombre trágico y guerrero, del héroe.

El arte como la *redención del que sufre* —como camino a los estados en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en que ¡el sufrimiento es una forma del gran éxtasis!

3.

Se ve que en este libro el pesimismo, digámoslo con claridad, el nihilismo, se toma por la verdad. Pero la verdad no se toma por el supremo criterio de valor, menos aún por el poder supremo. La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y cambio (de engaño objetivo) se considera como algo más profundo, más primordial, más metafísico que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: esta última es en sí misma una mera forma de la voluntad de ilusión. Igualmente se considera el placer como algo más primordial que el dolor: el dolor pasa sólo por algo relativo, por una secuela de la voluntad de placer (de la voluntad de devenir, crecer, formar, es decir, *de crear*: en la creación está comprendida, sin

embargo, la destrucción). Se concibe un estado supremo de afirmación de la existencia del que no se puede liquidar el dolor: el estado trágico dionisíaco.

4.

De este modo, este libro es incluso antipesimista: esto es, en el sentido de que enseña algo que es más fuerte que el pesimismo, que es más «divino» que la verdad. Nadie, según parece, hablaría con más seriedad que el autor de este libro en favor de una negación radical de la vida, de un *hacer* no real, más todavía que un decir no a la vida. Sólo sabe —lo ha vivido, ¡tal vez no ha vivido otra cosa!— que el arte tiene más *valor* que la verdad. En el prólogo, con el que se invita a Richard Wagner a algo así como a un diálogo, aparece esta profesión de fe, este evangelio del artista, «el arte como la auténtica tarea de la vida, el arte como la actividad *metafísica* de la vida...». (Mayo-junio de 1888, 17 [3].)

II. Los estados estéticos y los no estéticos. La fuerza artística. Lo clásico y lo romántico. La belleza y la fealdad

97. Para acercarnos a estos dos instintos, imaginémoslos en primer lugar como los dos mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*, en cuyas manifestaciones fisiológicas hay que observar una oposición correspondiente a la de lo apolíneo y lo dionisíaco. (NT, 1.)

98. Como el filósofo ante la realidad de la existencia, así se comporta el hombre sensible al arte ante la realidad del sueño; contempla con esmero y placer, pues a partir de esas imágenes interpreta la existencia, en esas escenas se ejercita para la vida. (NT, 1.)

99. En el mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el inmenso *horror*, que se apodera del hombre cuando súbitamente le desconciertan las formas del conocimiento de los fenómenos en el momento en que el principio de razón suficiente, en cualquiera de sus figuras, parece sufrir una excepción. Si a este horror añadimos el éxtasis delicioso que surge del fondo más íntimo del hombre, incluso de la naturaleza, cuando se rompe el *principium individuationis*, entonces alcanzaremos con la mirada la esencia de lo *dionisíaco*, a la que nos acercará aún más la analogía de la *embriaguez*. (NT, 1.)

100. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno no sólo se siente unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno, como si el velo de Maya se hubiera desgarrado y sólo se moviese hecho jirones ante el enigmático uno primordial. (NT, 1.)

101. El hombre ya no es artista, se ha convertido en obra de arte: aquí se manifiesta, en el estremecimiento de la embriaguez,

el poder artístico de toda la naturaleza, para satisfacción suprema del uno primordial. (NT, 1.)

102. [...] ahora estamos más cerca de poder abordar la esencia del *socratismo estético*, cuya suprema ley se expresa más o menos así: «todo ha de ser inteligible para ser bello»; como principio paralelo al socrático: «sólo el que sabe es virtuoso». (NT, 12.)

103. Así, Eurípides es sobre todo, como poeta, el eco de su conocimiento consciente; [...] así hubo de juzgar Eurípides, así hubo de condenar, en tanto que primer poeta «sobrio», a los poetas «ebrios». Lo que Sófocles dijo de Esquilo, que éste lo hacia bien, aunque de forma inconsciente, no estaba formulado en el sentido de Eurípides, que sólo habría admitido esto: Esquilo no creaba bien porque lo hacía inconscientemente. (NT, 12.)

104. Si la tragedia griega sucumbió por culpa de [Eurípides], el principio asesino fue el socratismo estético. Y, en tanto que la lucha está dirigida contra lo dionisíaco del arte antiguo, reconocemos en Sócrates el adversario de Dioniso [...] (NT, 12.)

105. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es una fuerza afirmativa y creativa y la conciencia adopta un aire crítico y disuasorio, en Sócrates el instinto se convierte en crítico y la conciencia en creadora, ¡una verdadera monstruosidad *per defectum*! (NT, 13.)

106. [...] existe una eterna lucha entre *la concepción teórica y la concepción trágica del mundo* (NT, 17.)

107. [...] el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de esa realidad, colocado junto a ella para su superación. El mito trágico, en tanto que forma parte del arte, participa de lleno de esa intención de transfiguración metafísica del arte en general. (NT, 24.)

108. [...] Si se quiere describir brevemente en qué consiste la armadura tan pesada bajo la que todo arte moderno se desploma tan a menudo y avanza con tanta lentitud extraviándose: ésta es la erudición, el saber consciente y el saber de todo. En los griegos, los comienzos del drama se remontan a las expresiones inexplicables de los instintos populares; en esas fiestas orgiásticas de Dioniso reinaba tal grado del estar fuera de sí, ἔκστασις, que los hombres se sentían y se comportaban como transformados y hechizados [...] (Otoño de 1869, 1 [1].)

109. [...] La obra de arte va al encuentro de la embriaguez; no exige su grado superior; el arte descarga la embriaguez. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [12].)

110. Si todo *placer* es satisfacción de la voluntad y estímulo, ¿cuál es el placer en el color?

¿Y el placer en el sonido?

El color y el sonido tienen que haber estimulado la voluntad. (Invierno de1869-1870-primavera de 1870, 3 [17].)

111. [...] Placer comunicado es arte. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [18].)

112. Elevación hasta el deleite: instinto de belleza: placer por la existencia de una determinada manera.

Vivir en comunión, presupuesto de todo placer, también de todo placer estético ocular. (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [20].)

113. Los románticos carecen de instinto: los espejismos del arte no les excitan a la acción, se aferran al estado de excitación. (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [45].)

114. La belleza comienza en todas las artes sólo cuando la pura lógica es superada. [...] (Final de 1870-abril de 1871, 7 [1].)

115. [...] El arte es el exceso de fuerza de un pueblo que no es dilapidado en la lucha por la existencia. [...] (Final de 1870-abril de 1871, 7 [18].)

116. Si la belleza se basa en el sueño del ser, lo sublime lo hace en una *embriaguez* del ser. La tempestad en el mar, el desierto, la pirámide. ¿Es lo sublime algo propio de la naturaleza?

¿De qué modo se forma un bello acorde?

¿De qué modo produce la voluntad la libertad, por la expresión de la voluntad?

¿La desmesura de la voluntad produce las impresiones sublimes, los instintos sobrecargados? El sentimiento horrible de la *inconmensurabilidad* de la voluntad.

La *medida* de la voluntad produce la belleza.

La belleza y la luz, lo sublime y la oscuridad. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [46].)

117. La belleza se produce cuando los instintos aislados corren paralelos, y no en sentido contrario. Es un deleite para la voluntad. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [82].)

118. No hay superficie bella sin una profundidad horrible. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [91].)

119. El *sueño*. Una conversión de dolores en intuiciones, en los que se rompen los dolores: sensación hostil de su irrealidad. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [188].)

120. [...] En la mitad de la existencia somos artistas, en tanto que soñamos. Ese mundo totalmente activo nos es necesario. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [195].)

121. [...] ¿Cuál es pues este *pathos* sin ejemplo en la naturaleza y totalmente antinatural? Es la expresión de un estado *moral*: la oposición del mundo estético y de nuestra propia realidad nos llega al corazón ante todo y del modo más poderoso como un sentimiento moral, como un sentimiento de la contranaturaleza estética de nuestro mundo en comparación con la naturaleza del mundo artístico, como sentimiento, incluso, de nuestro ser no estético y completamente moral. La fruición estética en nosotros se expresa en primer lugar como exaltación moral; por lo que se dice que sólo comprendemos el arte a partir de nuestra exaltación moral, de modo que la exigencia moral decide en nosotros sobre la forma de la fruición estética y, por ejemplo, nos hace desistir de presenciar las representaciones de Shakespeare porque podemos producir por nosotros mismos esa fruición primordial moral de una forma mucho más pura y fuerte.

Con esto se ha expresado el principio extraño de nuestro arte actual: el público artístico es ante todo un ser *moral* y los artistas tienen que estar preparados para dejarse arrastrar ante un foro que nada tiene que ver con el arte. Ese público puede ser un ser perfectamente moral, justamente porque es totalmente incapaz de comprender algo artístico de otro modo que con sus impulsos de voluntad y de deber. Es más, se puede afirmar *a priori* que los artistas realmente alabados adquieren su admiración a partir de este fundamento y son admirados precisamente como seres morales y sus obras de arte como reflejos morales del mundo. [...] (1871, 9 [42].)

122. La belleza recupera su poder gracias al instinto de conocimiento selectivo. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [22].)

123. [...] En la imprecisión de la vista se basa el arte. También en la del oído, imprecisión del ritmo, animación, etc., en eso se basa el arte. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [66].)

124. Existe una fuerza en nosotros que deja percibir los *grandes rasgos* de la imagen especular con más intensidad, y una fuerza, en cambio, que acentúa el mismo ritmo a pesar de la imprecisión real. Ha de ser una fuerza *artística*. Pues *crea*. Su recurso principal es *omitir*, hacer la *vista gorda*, *oídos sordos*. Por tanto, anticientífica, pues no presta el mismo interés a todo lo percibido.

La palabra contiene sólo una imagen, de donde procede el concepto. El pensamiento cuenta, por tanto, con capacidades artísticas.

Toda clasificación es un intento de llegar a la imagen.

Con todo *ser* verdadero mantenemos una relación superficial, hablamos el lenguaje del símbolo, de la imagen; acto seguido añadimos algo con fuerza artística, reforzando los rasgos principales y olvidando los rasgos secundarios. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [67].)

125. Hay una doble fuerza artística: la que crea imágenes y la que selecciona.

El mundo de los sueños nos demuestra la verdad de ésta: aquí el hombre no prosigue hasta la abstracción, o no se guía o se modifica por imágenes transmitidas por el ojo.

Si se observa esta fuerza más de cerca, tampoco hay ninguna invención artística totalmente libre (sería algo arbitrario, por tanto imposible), sino las irradiaciones más tenues de la actividad nerviosa que se distinguen en una superficie: esas imágenes se comportan con la actividad nerviosa que se mueve debajo como las figuras nodales de Chladni con el sonido mismo. ¡La agitación y el

temblor más tenues! El proceso artístico está absolutamente determinado y es necesario desde un punto de vista fisiológico. Todo pensamiento nos parece en la superficie arbitrario, a nuestro gusto: no notamos la actividad infinita.

Imaginar un *proceso artístico sin cerebro* es una antropapotía fuerte; pero lo mismo sucede con la voluntad, la moral, etc.

El deseo es sólo un exceso de actividad fisiológica que quiere descargarse y ejerce una presión en el cerebro. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [79].)

126. [...] La esencia de las sensaciones de placer y desplacer ha de expresarse en movimientos adecuados, por lo que esos movimientos adecuados, al provocar de nuevo en otros nervios sensaciones, forman la sensación de la imagen. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [84].)

127. [...] El pensamiento inconsciente ha de efectuarse sin conceptos, mediante *intuiciones*, por tanto.

Así es como procede, sin embargo, el razonamiento del filósofo contemplativo y del artista. Hace lo que hace cada uno en los estímulos fisiológicos personales, trasladado a un mundo impersonal. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [107].)

128. El sentido de la *belleza* relacionado con la concepción. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [152].)

129. Románticos, en parte reacción natural contra el cosmopolitismo erudito, en parte reacción de la música contra un arte plástico frío, en parte ampliación de la imitación y repetición cosmopolitas. Poca fuerza en tanto presentimiento. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [294].)

130. Mi estilo tiene cierta concisión voluptuosa. (1876, 16 [20].)

131. La agitación del alma que detesto tal vez sea precisamente el estado que me empuja a la producción. Los piadosos que anhelan la paz completa arrancan de raíz su mejor actividad. (1876, 17 [57].)

132. 92. ¿Cómo es posible que el enamorado sienta con más fuerza el efecto de la tragedia y de todo arte cuando decimos que

el completo silencio de la voluntad es el verdadero estado contemplativo? Más bien parece que hay que arar la voluntad, por así decirlo, para que ésta pueda acoger las semillas del arte. (Setiembre de 1876, 18 [29].)

133. 14. Hay una doble estética. Una tiene el punto de partida en los efectos del arte y concluye en las causas correspondientes; con este modo de proceder se está bajo el encanto del arte y es ella misma una especie de poesía y embriaguez: una resonancia del arte en las cuerdas de la ciencia. La otra estética parte de los múltiples comienzos absurdos y pueriles del arte: no permite derivar los efectos reales y por eso se intentará moderar ante todo el sentimiento del arte y hacer sospechosos de todas las maneras esos efectos como si fueran falsos o enfermizos. De donde resulta claro qué estética es provechosa para el arte, cuál no y hasta qué punto ninguna de las dos puede ser una ciencia. (Invierno de 1876, 20 [1].)

134. La fruición del arte depende de conocimientos (ejercicio); también en el arte popular. No hay un efecto inmediato en el oyente, una aprehensión por encima de los límites del intelecto. Muchos no disfrutan de la música wagneriana porque una formación musical elevada no les ha permitido llegar a tener la capacidad de disfrutar de ella. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [58].)

135. No hay que partir de los estados estéticos y de cosas parecidas para explicar el *origen del arte*; éstos son resultados posteriores, como el artista. Al contrario, el hombre, como el animal, busca el placer y ahí es ingenioso. La moralidad se forma cuando el hombre busca lo provechoso, es decir, esto no le proporciona inmediatamente o de ningún modo placer, pero le garantiza *ausencia de dolor* particularmente en interés de varios. La belleza y el arte tienen su origen en la producción directa de la mayor cantidad y variedad posibles de *placer*. El hombre ha saltado por encima de la barrera animal de la época de celo; esto le muestra en la ruta de la invención del placer. Ha heredado muchos placeres sensuales de los animales (la atracción de los colores en los pavos reales, el placer de cantar en los pájaros cantores). El hombre inventó el trabajo sin esfuerzo, el *juego*, la acción sin meta racional. Dar rienda suelta a la fantasía, forjar lo imposible, incluso lo absurdo, produce placer porque es una actividad sin sentido y sin meta. Moverse

con los brazos y las piernas es un embrión de instinto artístico. La danza es movimiento sin meta; la huida del aburrimiento es la madre de las artes. Todo lo *brusco* gusta si no perjudica, así la agudeza, lo radiante, los sonidos fuertes (la luz, el estruendo del tambor). Pues la tensión se resuelve perturbando y sin perjudicar, sin embargo. Se pretende la emoción en sí, el llanto, el horror (en las historias de terror), la tensión: todo lo que perturba es agradable; por tanto, el desplacer, en oposición al aburrimiento, es sentido como placer. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [81].)

136. Se sobrevalora en los artistas la *improvisación* constante que precisamente no existe en los artistas más originales, sino en los imitadores semirreproductivos. Beethoven busca sus melodías en muchas piezas, en numerosas búsquedas. Pero los propios artistas desean que lo instintivo, lo «divino», lo inconsciente sea lo más apreciado de ellos y no hacen una descripción fiel de lo que ocurre cuando hablan de ello. La fantasía (como, por ejemplo, en el actor) empuja hacia muchas formas *sin elección*, la cultura superior del gusto del artista escoge entre estos recién nacidos y mata a los demás con la dureza de una nodriza licúrgica. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [84].)

137. Lo sublime actúa como excitante y pimienta sobre los cansados, la belleza lleva la calma a los excitados, ésta es una diferencia fundamental. La persona excitada siente aversión por lo sublime, la persona cansada se aburre con lo bello. Además, lo sublime, cuando se halla disociado de lo bello, es idéntico a lo feo (es decir, a todo lo no bello); y del mismo modo que hay un arte del alma bella, también lo hay del alma fea. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [112].)

138. Una nueva exposición sobre la *teoría del arte* tiene que partir de que el hombre goza de todas las *afecciones* en sí, precisamente porque éstas son emociones, incluso de las más dolorosas: quiere la embriaguez. El arte le estimula jugando al dolor, las lágrimas, la ira, el deseo, pero sin las malas consecuencias prácticas. Hay también hombres, sin embargo, que incluso sufren esas consecuencias con el único de fin de alcanzar la emoción (el cruel). (Final de 1876-verano de 1877, 23 [172].)

139. Dirigiéndose a hombres *no* artísticos, se **produce el efecto** por *todos* los medios a su alcance, en general se persigue no un

efecto *artístico* sino un *efecto nervioso*. (Primavera-verano de 1878, 27 [30].)

140. Al arte barroco le preocupa el arte del apogeo y lo propaga, ¡un mérito! (Verano de 1878, 29 [32].)

141. El término medio es lo mejor (en la elección de problemas, de la expresión, en el arte). Est<ética> enérgica. Nada de estilo barroco. (Verano de 1878, 30 [6].)

142. Hay que tener el valor de amar en el arte lo que realmente gusta y confesarlo incluso cuando sea de *mal* gusto. Así se puede avanzar. (Verano de 1878, 30 [43].)

143. La misma suma de talento y empeño que hace a los clásicos hace, después de un espacio de tiempo *demasiado tardío*, a los artistas del barroco. (Verano de 1878, 30 [107].)

144. El lujo de los medios, de los colores, de las reivindicaciones del simbolismo. Lo *sublime* como lo inconcebible, lo inagotable respecto a la grandeza. Llamada a todo lo *demás* que es grande. (Verano de 1878, 30 [172].)

145. El gusto clásico: no apoyar nada que pueda expresar con pureza y ejemplarmente la fuerza de la época, un sentimiento, entonces, de la fuerza y la misión distintivas de la época. (Julio de 1879, 41 [34].)

146. Donde se necesitan excitantes ha dejado de haber un *desbordamiento* inútil *de fuerzas*; entonces se quiere fabricarlo, pero ¿qué desbordamiento? (Principio de 1880, 1 [440].)

147. Dionisíaco: para nosotros el vino es algo muy sobrio. Y así buscamos la causa de lo dionisíaco *prescindiendo* del vino y consideramos su acción a lo sumo como símbolo. ¡Al revés! El efecto del vino era lo nuevo, lo que sólo se sabía comprender como una nueva vida y una nueva divinidad, según eso se entendían otros fenómenos simbólicamente. (Verano de 1880, 4 [225].)

148. Nuestra *vida despierta* es una *interpretación* de procesos instintivos internos con ayuda del recuerdo de todo lo experimen-

tado y visto: un lenguaje arbitrario en imágenes de todo eso, como los sueños son un lenguaje de la sensación cuando se duerme. (Otoño de 1880, 6 [81].)

149. Podemos formar con todas nuestras fuerzas muchas *figuras*, o también la ausencia de figura. Hay cierta *libertad* artística en la representación de nuestros modelos que podemos alcanzar. (Otoño de 1880, 6 [147].)

150. Lo bello nos acaba pareciendo nada más que un estado producido por lo universalmente útil: un profundo bienestar que brota de todas las líneas y movimientos de nuestras acciones y palabras; una armonía de muchas utilidades que llega a sonar. (Otoño de 1880, 6 [331].)

151. El realismo en el arte es un espejismo. Devolvéis lo que os atrae y os fascina en las cosas, ¡pero esas sensaciones no las despiertan, con seguridad, los *realia*! Sólo desconocéis cuál es la causa de las sens<aciones>! ¡Todo arte bueno ha *creído erróneamente* que era realista! (Final de 1880, 7 [46].)

152. La belleza: con esta palabra los americanos entienden en la actualidad lo que mueve al sosiego. Es lo opuesto a la seriedad de los negocios, a la consideración práctica de las consecuencias, de la aridez y de la pasión de la caza, de la ganancia y de la reflexión. (Final de 1880, 7 [194].)

153. el clasicismo y la exigencia de igualdad, el placer de la sumisión a una norma absoluta; en la época de Augusto; vuelta a los antiguos modelos griegos [...] (Invierno de 1880-1881, 8 [14].)

154. Quien no alcanza la belleza, busca lo sublime salvaje porque en él la fealdad también puede mostrar su «belleza». Del mismo modo busca la moralidad sublime y salvaje. (Primavera-otoño de 1881, 11 [49].)

155. ¡*La gran forma de una obra de arte* llegará a la luz cuando el artista tenga la gran forma en *su ser*! En sí la gran forma es algo estúpido y arruina el arte, significa inducir al artista a la hipocresía o querer acuñar de nuevo lo grande y lo raro en una pieza convencional. Un artista sincero que no tiene en su *carácter* esta

fuerza formadora es *sincero* al no querer tenerla tampoco en su obra. Si la niega por completo y la denosta, es comprensible y al menos excusable: no *puede* ir más allá de sí. Así Wagner. La «melodía infinita» es un hierro de madera, «la forma que no ha llegado a ser, la forma acabada», ésta es una expresión para la incapacidad de la forma y una especie de principio construido a partir de la incapacidad. La música dramática y, en general, la música de actitudes, con lo que mejor congenia es con la música sin forma, que fluye, por esto es de un género *inferior*. (Primavera-otoño de 1881, 11 [198].)

156. [...] En *Lohengrin* hay mucha música *ebria*. Wagner conoce los efectos opiáceos y narcóticos y los necesita contra el aturdimiento nervioso, tan consciente en él, de su poder de invención musical. (Primavera-otoño de 1881, 11 [251].)

157. Hay en la *voluptuosidad* algo embriagador, de lo que las religiones antiguas hicieron uso. Y aún hoy los poetas y los músicos eróticos siguen buscando sacar partido de este poder embriagador a través de la excitación de los sentimientos eróticos. Los artistas actúan con todos los *medios posibles* con mucha desenvoltura. (Primavera-otoño de 1881, 11 [285].)

158. Mi tarea: toda la belleza y la sublimidad que hemos prestado a las cosas y a las ficciones, reivindicarlas como *propiedad y producto del hombre* y como su más bello adorno y su más bella apología. El hombre, como poeta, como pensador, como dios, como poder, como compasión. ¡Oh, su real magnificencia con la que ha agasajado las cosas *para empobrecerse* y sentirse miserable! Éste es su mayor «desinterés»: cómo admira y venera y no sabe ni quiere saber que él creó lo que admira. Son los *poemas y pinturas* de la humanidad primigenia, esas escenas de la naturaleza «reales». Antiguamente no se sabía hacer poesía o pintar de otra manera más que *poniendo con la mirada* algo en las cosas. Y *esta herencia* la hemos recibido. Es esta línea sublime, este sentimiento de grandeza luctuosa, este sentimiento del mar agitado, esto *imaginado* por nuestros antepasados. ¡Esa *mirada* fija y determinada, sobre todo! (Otoño de 1881, 12 [34].)

159. 140. La inclinación por lo trágico crece y disminuye con la sensualidad: pertenece a todo adolescente y a todo joven. (Verano-otoño de 1882, 3 [1].)

160. 269. El que no se siente como en casa en lo sublime, lo siente como algo inquietante y falso. (Verano-otoño de 1882, 3 [1].)

161. 211. *El no hacer*, el dejarse ir, *el no crear, el no destruir* —ése es mi mal. *También* el que conoce en tanto que no desea. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

162. 212. El vacío, el uno, lo inmutable, lo completo, la saciedad, el no querer nada, ése sería *mi* mal; brevemente: el sueño sin sueños. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

163. Detrás de tus pensamientos y sentimientos está tu cuerpo y tu mismidad en el cuerpo: la *terra incognita*. *¿Para qué* tienes *esos* pensamientos y sentimientos? Tu mismidad en el cuerpo *quiere* algo con eso. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [31].)

164. El *enmudecer* ante la belleza es una **espera** profunda, un querer escuchar los sonidos más tenues, más lejanos —nos comportamos como un hombre que se convierte en todo oídos, en todo ojos: la belleza tiene algo que decirnos, **por eso** nos **callamos** y no pensamos en nada de lo que de otro modo pensamos. El silencio, ese examen, esa paciencia es entonces una **preparación, ¡nada más!** Así ocurre con toda contemplación.

Pero *¿la calma de ese acto, la sensación de bienestar, la libertad de tensión*? Manifiestamente tiene lugar una *emisión* muy **uniforme** de *nuestra fuerza*: nos adaptamos, en cierto modo, a los grandes peristilos por donde vamos y damos a nuestra alma esos movimientos que, por el sosiego y la gracia, son *imitación* de lo que vemos. Del mismo modo que una sociedad noble nos inspira ademanes nobles. (Primavera-verano de 1883, 7 [192].)

165. Mi *primera solución*: **la sabiduría dionisíaca.**

Dionisíaco: identificación provisional con el principio de la vida (incluida la voluptuosidad del mártir). [...] (Verano de 1883, 8 [14].)

166. El sueño sin sueños —eso sería para mí el mal supremo. Y a toda sabiduría última la llamo mi peligro supremo. (Verano de 1883, 12 [13].)

167. Por encima de vosotros, hombres, me atrae toda belleza; lejos de todos los dioses me atrae toda belleza; así eché el ancla en alta mar y dije: «¡que alguna vez esté aquí la Isla del Superhombre!». (Verano de 1883, 13 [1].)

168. No gusto, sino hambre ha de ser vuestra belleza: que vuestra necesidad signifique para vosotros la belleza: o no os quiero.

Que no se calle o desaparezca vuestro deseo en la saciedad, sino en la belleza: que las sombras de los dioses por venir os aplaquen. (Verano de 1883, 13 [1].)

169. Llamo belleza a la revelación del bien para los sentidos: ¡mi bien! ¡para mis sentidos! (Verano de 1883, 13 [1].)

170. En lo más íntimo: no saber, ¿de dónde, hacia dónde? *Vacío*.

Intento de olvidarlo con la embriaguez.

Embriaguez como música

Embriaguez como crueldad en el placer trágico de la aniquilación de lo más noble.

Embriaguez como entusiasmo ciego para *hombres* particulares (o para *épocas*) (como odio, etc.) [...] (Invierno de 1883-1884, 24 [26].)

171. Se nos ofrecen vistas a todos los lados, como nunca le había ocurrido a nadie, cuyo fin no se atisba. De donde surge en nosotros un sentimiento nuevo de la enorme extensión, pero también del enorme *vacío*; y la capacidad de ficción de todos los hombres superiores de este siglo sólo tiene en cuenta este terrible *sentimiento de desierto*. Lo opuesto a este sentimiento es la *embriaguez*: en la que el mundo entero, por decirlo así, se ha agolpado en nosotros y sufrimos de la dicha de la sobreabundancia. Por esto esta época tiene tanta invención para inventar motivos para embriagar. Conocemos toda la embriaguez como música, como adoración y entusiasmos ciegos que se ciegan a sí mismos ante ciertos hombres y acontecimientos, conocemos la embriaguez de lo trágico, es decir, la crueldad en la visión de la destrucción, sobre todo cuando es la de los más nobles; conocemos los tipos modestos de embriaguez, el trabajo que insensibiliza, el sacrificio de sí como instrumento de una ciencia o de un partido político o financiero [...] (Primavera de 1881, 25 [13].)

172. [...] La fealdad. La mezcla de los estilos. [...] (Primavera de 1884, 25 [88].)

173. *De los medios de embellecimiento* [...]

He descrito, en cambio, el estado que provoca la belleza; lo más esencial es, sin embargo, partir del artista. Hacer que la visión de las cosas sea soportable, no temerlas y poner en ellas una felicidad aparente [...]

Decir sí a la vida significa decir sí a la mentira. Por tanto, sólo se puede vivir con una *manera de pensar absolutamente inmoral.* [...] (Primavera de 1884, 25 [101].)

174. «Belleza» *c'est une promesse de bonheur.* Stendhal. ¡Y eso sería no «egoísta»! ¡Desinteresado!

¿Qué belleza hay ahí? Y eso suponiendo que Stendhal tuviera razón. (Primavera de 1844, 25 [154].)

175. El «*querer ser objetivo*», por ejemplo en Flaubert, es un malentendido moderno. La gran forma, que prescinde de todo encanto individual, es la expresión del *gran* carácter que se hace una imagen del mundo, que sobre todo «prescinde del encanto individual» —hombre de poder. Pero en los modernos es desprecio de sí, a ellos les gustaría como a Schopenhauer «desembarazarse de ellos mismos» en el arte; perderse en el objeto, «negarse» a sí mismos. Pero no hay «cosa en sí», ¡señores míos! Lo que consiguen es la cientificidad o la fotografía, es decir, descripción sin perspectiva, una especie de pintura china, un primer plano nítido y todo sobrecargado. De hecho hay mucha *desgana* en toda la manía moderna de la historia y de la historia natural. Se huye de sí y también de la representación del ideal, del hacer *mejor*, buscando cómo ha *sucedido* todo: el fatalismo da cierta tranquilidad ante este desprecio de sí.

Los novelistas franceses describen *excepciones* tanto de las más altas esferas de la sociedad como de las más bajas, y la clase media, el *burgués*, a todos les resultan *odiosa*. Por último, nunca se libran de París. (Primavera de 1884, 25 [164].)

176. La psicología de esos señores Flaubert es *in summa* falsa: sólo ven siempre la acción del mundo exterior y el ego formado (¿tal y como lo ve Taine?) Sólo conocen a los débiles de voluntad, donde el *désir* está en lugar de la voluntad. (Primavera de 1884, 25, [182].)

177. La objetividad, como medio moderno de desembarazarse de sí mismo, por menosprecio (como en Flaubert). (Primavera de 1884, 25 [216].)

178. En la *belleza* la mirada permanece muy en la superficie. Pero tiene que seguir habiendo belleza en cada proceso interno del cuerpo: toda belleza del alma es sólo una metáfora y algo *superficial al lado de esa cantidad* de armonías profundas. (Primavera de 1884, 25 [288].)

179. El gran estilo consiste en el desprecio de la belleza pequeña y breve, es un sentido de lo poco y de lo extenso. (Primavera de 1884, 25 [321].)

180. Relación de lo estético y lo moral: el gran estilo quiere una sola voluntad fundamental fuerte, lo que más detesta es la confusión. [...] (Primavera de 1884, 25 [332].)

181. [...] No el amor a los hombres o a los dioses, o a la verdad, sino amor a un estado, a un sentimiento espiritual y sensual de perfección: una afirmación y una aprobación nacidas de un sentimiento exuberante del poder formador. La gran marca.

¡amor verdadero! (Primavera de 1884, 25 [451].)

182. *Arte* —la alegría de comunicarse (y de recibir de uno más rico)— de configurar las almas mediante las formas (Verano-otoño de 1884, 26 [40].)

183. La primera impresión sensorial es transformada por el intelecto: simplificada, arreglada según esquemas anteriores, la *representación* del mundo fenoménico es, en tanto que obra de arte, *nuestra* obra. Pero no la materia, el *arte* es precisamente lo que subraya las *líneas principales*, lo que conserva los rasgos decisivos, lo que omite muchos rasgos. [...] (Verano-otoño de 1884, 26 [424].)

184. *Dionisiaco.* Qué desgraciado apocamiento hablar como erudito de algo de lo que habría podido hablar como «alguien que lo ha experimentado». ¡Y qué tiene que ver el que cultiva la poesía con la estética! ¡Hay que ejercer su oficio y al diablo con la curiosidad! (Abril-junio de 1885, 34 [17].)

185. N.B. Un gran hombre, un hombre que la naturaleza ha construido e inventado en el gran estilo, hombre de gran estilo, ¿qué es? En primer lugar, tiene en toda su actividad una amplia lógica, que debido a su amplitud es difícil abarcar con la mirada y por tanto induce a error, una capacidad de extender la voluntad sobre grandes superficies de su vida y de despreciar y desechar todo intrumento pequeño en sí, ya se trate incluso de las cosas más bellas y «divinas» del mundo. *En segundo lugar*, es *más frío, más duro, más decidido* y sin *temor ante la opinión*; carece de las virtudes que están en relación con el «respeto» y el ser respetado, sobre todo las que pertenecen a la «virtud del rebaño». Si no puede *dirigir*, va por su cuenta; sucede entonces que gruñe a lo que se encuentra en el camino. 3) [...] Sabe que es incomunicable: la parece una falta de gusto hacerse «familiar»; y habitualmente no lo es cuando así se le considera. Cuando no se habla a sí mismo, tiene su máscara. Prefiere mentir a decir la verdad: lo que cuesta más ingenio y *voluntad*. Hay en él una soledad, inalcanzable a la alabanza y a la censura, como su propia jurisdicción, que no tiene ninguna instancia superior sobre él. (Abril-junio de 1885, 34 [96].)

186. *La escuela más severa* es necesaria, la desgracia, la enfermedad; pues no habría ningún espíritu en la tierra, ni éxtasis, ni júbilo. Sólo las almas tensas, de tono alto, saben lo que es el *arte*, lo que es la *serenidad*. (Mayo-junio de 1885, 35 [70].)

187. [...] A los artistas. Nuevo concepto del creador; lo dionisíaco. Nueva fiesta. La transfiguración. [...] (Mayo-junio de 1885, 35 [84].)

188. [...] de manera que [Goethe] se atiene a la gran concepción del hombre de que éste se convierte en el que transfigura la existencia si él mismo aprende a transfigurarse. Pero ¿qué dices?, se me objeta. ¿No se cuentan hoy en día entre los artistas los pesimistas más recalcitrantes? ¿Qué piensas por ejemplo de Richard Wagner? ¿No es un pesimista? Me rasco las orejas: <tenéis razón, por un momento me había olvidado de algo.> (Junio-julio de 1885, 37 [12].)

189. Otro talento de nuestro tiempo es Richard Wagner; pero pertenece a Alemania. ¿Realmente? Expresemos por una vez una valoración contraria. Los parisienses pueden oponerse y obstinarse cuanto quieran contra Richard Wagner: a fin de cuentas él pertenece a París; de todos modos, más a esta ciudad que a cualquier otra capital europea. Suponiendo que esta clase de francés, tan cercano a él, sólo ahora esté empezando a escasear: aludo a ese retoño del romanticismo de los años treinta, en los que, la época más decisiva de su vida, *quiso vivir*. Ahí se sentía más en familia y en casa que en Alemania, con su gran apetito de olores y colores eróticos y sus excesos nuevos y desconocidos en lo sublime, con la felicidad tortuosa y tenebrosa de descubrir lo feo y lo espantoso. ¿Qué otra cosa buscaban estos románticos, qué otra cosa encontraban e inventaban sino Richard Wagner? ¿No estaban todos, como él, enfermos de lo sobrenatural, violentos y poco seguros de sí mismos, tiranizados por la literatura hasta en los ojos y oídos, incluso la mayoría de los escritores, poetas y artistas de la expresión a cualquier precio —exceptúo a Delacroix—, intermediarios y advenedizos de las artes y de los propios sentidos, plebeyos advenedizos que, como Balzac, <se> mostraron insaciables en su ansia de gloria y fama e incapaces de un *tempo* noble —lento— en la vida y en la creación? Admitámoslo: ¡cuánto wagnerismo hay en ese romanticismo francés! También ese rasgo histérico-erótico por el que Wagner sentía inclinación especialmente en las mujeres y que puso en la música se siente en París como en casa más que en ninguna otra ciudad: pregúntese a los alienistas; y en ningún lugar serán tan bien comprendidos como entre los parisienses esos pases e imposición de manos hipnóticos con los que nuestro mago y Cagliostro musical convence y obliga a sus mujercitas a voluptuosas transformaciones nocturnas con los ojos abiertos y el entendimiento cerrado. La cercanía de los deseos enfermizos, el seno de los sentidos que se han vuelto frenéticos y sobre los que la mirada se engaña por los vapores y velos de lo sobrenatural de forma peligrosa: ¡a qué caracteriza esto más sino al romanticismo francés? Aquí ejerce su acción un embrujo que inevitablemente acabará convirtiendo a los parisienses al wagnerismo. Pero Wagner debería ser el artista *alemán* por antonomasia: así se decreta hoy en Alemania, así se le venera en una época en que una vez más se saca a la palestra el germanismo fanfarrón. Este Wagner «auténticamente alemán» *no existe en absoluto*; sospecho que es la creación de jovencitos y jovencitas alemanes muy oscuros que con este decreto quieren venerarse a sí mismos. Es posible que haya algo alemán en Wagner, pero ¿qué? ¿Acaso sólo el grado, no la cualidad de querer y poder? ¿Acaso sólo que todo lo ha hecho más

fuerte, más rico, más temerario, más duro de lo que cualquier francés del siglo XIX pueda hacer? ¿Que ha vivido contra sí mismo con más severidad y la mayor parte de su vida de manera alemana, *por su cuenta*, como ateo, antinomista e inmoralista inexorable? ¿Que fingió una figura de un hombre muy libre, Sigfrido, que de hecho sería demasiado libre, demasiado dura, demasiado alegre, demasiado poco cristiana para el gusto latino? Sin duda, ha sabido redimirse finalmente de los pecados del romanticismo francés: el último Wagner de sus últimos días con su caricatura de Sigfrido, pienso en su *Parsifal*, ha transigido no sólo con el romanticismo sino precisamente con el gusto romano-católico: hasta que finalmente se despidió con una genuflexión ante la cruz y con una sed sin adornos «de sangre del redentor». ¡También de sí mismo se despidió! Pues es propio de los románticos envejecidos la penosa regla de «renunciar» a sí mismos y no apreciarse al final de sus vidas, ¡de *tachar* su vida! Digámoslo por fin: si esta generación de los años treinta es en cuerpo y alma la heredera, más aún la *víctima* de la trágica convulsión de esa época napoleónica —Beethoven con música y Byron con palabras han preludiado a esa generación—, ¿no estaría permitido pensar en un origen parecido para el alma de Richard Wagner? Nació en 1813. (Junio-julio de 1885, 37 [15].)

190. *Pesimismo de artista*. Hay naturalezas muy diferentes en los artistas. Si Richard Wagner tiene que ser pesimista, a ello le obliga la aversión por sí mismo, el gusano del reiterado desprecio de sí mismo, la necesidad de sustancias embriagadoras, incluido su arte, para soportar la vida en general, y de nuevo la náusea detrás de la embriaguez; además, la conciencia del histrionismo, la opresión de la falta de libertad que sufren todos los que deben disfrazarse porque no se soportan desnudos; por otro lado, el insaciable apetito de tumulto y de aplauso, porque estos comediantes no deben dejar pasar por alto la fe en sí mismos, siempre desde fuera y siempre por algunos instantes: ¡carecen de libertad para renunciar al tumulto y al aplauso! ¡Pero de qué sirven los más voluptuosos instantes de la *vanitatum vanitas*, de qué sirve todo el incienso, toda esta autodeificación! ¡Al instante se pone de nuevo a cavar la pesadumbre! Y sobre todas las voces de la pasión, o la incontinencia disfrazada de pasión, acabará sonando una y otra vez una voz interior, débil y vacilante, una voz condenatoria: esos artistas, con su arte, glorifican involuntaria e irremediablemente su «no yo» y todo lo que con mayor fuerza se opone a ellos: de aquí se deriva, en el caso Wagner, todas esas virtudes desenfrenadas, por ejemplo, la fidelidad incondicional o la castidad incondicional, o la inocencia del niño, incluso los ascéticos sacrificios de sí mismo; de manera que hasta cierto punto se tiene razón en ser suspicaz con el carácter de ese artista que siempre enaltece esas virtudes desenfrenadas, ¡pues así quiere liberarse de sí mismo y negarse a sí mismo! ¡Pero contentémonos con esto! Un artista semejante, con toda su voluntad de negación del mundo, acaba alabando y ensalzando *algo que es precisamente posible en este mundo: ¡el arte no puede ser otra cosa que afirmación del mundo!* Y vuestra objeción, amigos míos, no era una objeción. (Agosto-setiembre de 1885, 40 [60].)

191. Objetivo: santificación de las fuerzas más poderosas, más terribles y más desacreditadas; dicho con una imagen antigua: la divinización del diablo. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [4].)

192. Los viejos románticos caen boca arriba y un día se encuentran, no se sabe cómo, extendidos ante la cruz: esto también le ha pasado a Wagner. [...] (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [197].)

193. N.B. En la disminución de la fuerza vital, uno se sumerge en la contemplación y la objetividad: un poeta puede sentirlo (Sainte-Beuve). (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [219].)

194. La inferencia de la obra al creador: la terrible pregunta de si la plenitud o la carencia, la locura de la carencia mueve a crear: la mirada repentina de que todo ideal romántico es una huida de sí, un desprecio de sí, una condena de sí en el que inventa.

Es en definitiva una cuestión de fuerza: un artista riquísimo y con fuerza de voluntad podría dar la vuelta por completo a todo ese arte romántico y hacerlo antirromántico, dionisíaco, para usar mi fórmula; del mismo modo que esa clase de pesimismo y nihilismo acaba siendo en las manos del más fuerte sólo un martillo, un instrumento con el que colocarse detrás un nuevo par de alas. [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [101].)

195. [...] Yo mismo he intentado una justificación estética: ¿cómo es posible la fealdad en el mundo? Consideré la voluntad

de belleza, de permanencia en formas iguales, como un medio provisional de conservación y salvación; pero me pareció fundamental lo siguiente: lo que eternamente crea en tanto que lo que *eternamente debe destruir*, ligado al dolor. La fealdad es la manera de considerar las cosas con la voluntad de dar un sentido, un *nuevo* sentido en lo que había perdido el sentido: ¿la fuerza acumulada que obliga al creador a sentir lo anterior como insostenible, malogrado, digno de ser negado, como feo?

La ilusión de *Apolo*: la *eternidad* de la forma bella; la legislación aristocrática «*¡así ha de ser siempre!*».

Dioniso: sensualidad y crueldad. El carácter transitorio podría ser interpretado como placer de la fuerza que crea y que destruye, como creación constante. (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [106].)

196. El problema del sentido del arte: *¿para qué* el arte? [...] *¿qué sería una música* que no tuviera un origen romántico, sino *dionisíaco*?(Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [111].)

197. Un romántico es un artista al que su gran descontento le hace creador, que aparta la vista de sí mismo y del mundo contemporáneo, mira hacia atrás. (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [112].)

198. Comencé por una hipótesis metafísica sobre el sentido de la música, pero en el fondo había una experiencia psicológica a la que no sabía aún imputar una explicación *histórica* suficiente. La transposición de la música en metafísica fue un acto de veneración y reconocimiento; en el fondo, todos los hombres religiosos han hecho así con su experiencia hasta ahora. Después vino el reverso de la medalla: el efecto indiscutiblemente pernicioso y destructor de esta música venerada sobre mí, y con ello también el fin de su veneración religiosa. Con ello también vi con claridad la necesidad moderna *de* música (que aparece en la historia al mismo tiempo que la necesidad creciente de narcóticos). Incluso «la obra de arte del futuro» me pareció un refinamiento de la necesidad de excitación y aturdimiento donde todos los sentidos quieren obtener a la vez su ventaja, incluido el contrasentido idealista, religioso, hipermoralista —como una excitación global de toda la maquinaria nerviosa. Vi con claridad la esencia del romanticismo: la *escasez* de un tipo fecundo de hombre se ha convertido aquí en procreadora. Al mismo tiempo, el histerismo de los medios, la falta de autenticidad y el plagio de todos los elementos particulares, la ausencia de probidad de la formación artística, la *falsedad* abismal de este arte moderno, que querría ser esencialmente arte del teatro. La imposibilidad psicológica de estas supuestas almas de héroes y dioses, que son al mismo tiempo nerviosas, brutales y refinadas como los más modernos de los pintores y poetas parisienses. Basta, los coloqué junto a la «barbarie» moderna. Con esto nada se dice de lo *dionisíaco*. En la época de la gran abundancia y salud aparece la tragedia, pero también en la época de la irritabilidad y agotamiento nerviosos. Interpretación opuesta. En Wagner es sintomático cómo puso ya un final nihilista (ávido de calma y de fin) a *El anillo de los Nibelungos*. (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [113].)

199. La obra de arte, donde aparece sin artista, por ejemplo, como cuerpo, como organización (el cuerpo de oficiales prusianos, la orden de los jesuitas). Hasta qué punto el artista no es más que un estadio preparatorio. ¿Qué significa el «sujeto»?

El mundo como obra de arte que se produce a sí misma.

¿Es el arte una consecuencia de la *insatisfacción por la realidad?* ¿O una expresión del *reconocimiento por la felicidad gozada*? En el primer caso, romanticismo; en el segundo, aureola, y ditirambo (brevemente, *el arte de la apoteosis*): también Rafael pertenecía a este arte, sólo que cometió la incorrección de divinizar la *apariencia* de la interpretación cristiana del mundo. Estaba agradecido a la existencia, cosa en la que *no* se mostraba específicamente cristiano.

Con la interpretación moral el mundo es insoportable. El cristianismo fue el intento de superar con ella el mundo. En la práctica semejante atentado del desvarío —de una sobreestimación de sí mismo delirante del hombre con relación al mundo— acabó en un oscurecimiento, mezquindad y empobrecimiento del hombre: sólo la clase más mediocre y más inofensiva, la clase de hombre de la multitud halló su ventaja, su impulso, si se quiere [...]. (Otoño de 1885, otoño de 1886, 2 [114].)

200. [...] El origen del arte a partir del agradecimiento o de la insatisfacción. [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [117].)

201. [...] 7. Las consecuencias nihilistas de la historia y de los «historiadores *prácticos*», es decir, de los románticos. La posición del arte: absoluta falta de originalidad de su posición en el mundo moderno. Su aniquilación. Supuesto olimpismo de Goethe.

El arte y la preparación del nihilismo. Romanticismo (final de los *Nibelungos* de Wagner). (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [127].)

202. [...] Lo mismo en el arte: el romanticismo y su *contragolpe* (aversión a los ideales y mentiras románticas), los artistas puros (indiferentes al contenido). Lo último, moral, como sentido de una mayor veracidad, pero pesimista. [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [131].)

203. Dar a esta época mezquina, con la que tendré que entenderme alguna vez, una prueba de lo que es la psicología *en el gran estilo* no tiene realmente sentido [...]. (Verano de 1886-otoño de 1887, 5 [79].)

204. a) *El gran estilo*
El *desnudo*: purificación psicológica del gusto. [...] (Verano de 1886-otoño de 1887, 5 [81].)

205. Aquí, donde provisionalmente no apuntamos aún al problema del estado estético desde la posición del artista, sino desde la perspectiva del espectador, es donde hay que explicar sobre todo que el problema no está en «qué es y cómo es posible el estado contemplativo». Hasta ahora ingenuamente se ha confundido, por parte de los filós<ofos>, y considerado como lo mismo, el estado contemplativo y el estético: pero el primero sólo es un presupuesto del segundo y no es él mismo; sólo su condición, pero, como hay que añadir enseguida, no en el sentido de que fuera, por ejemplo, su causa real y fundamento. Sería totalmente erróneo afirmar: una «necesidad» a partir de la que se origina el estado estético es esencialmente distinta de la «necesidad» cuya consecuencia es el estado contemplativo, a pesar de que el último, como ya se ha dicho, es un presupuesto de aquél y ha de alcanzarse para que el estado estético pueda tener lugar. [...] (Verano de 1886-otoño de 1887, 5 [83].)

206. [...] Nuestras «formas», no hay nada en ellas que puedan percibir los demás seres distintos del hombre: nuestras condiciones de existencia postulan las leyes más generales en cuyo interior vemos, *podemos* ver, formas, figuras, leyes... (Verano de 1886-primavera de 1887, 6 [8].)

207. En qué medida las interpretaciones del mundo son síntomas de un instinto dominante.

La «belleza», para el artista, está fuera de toda jerarquía porque en la belleza las contradicciones están domadas, el supremo signo de poder, esto es, sobre los contrarios; además, sin tensión: que la violencia ya no sea necesaria, que todo *siga*, *obedezca* con tanta facilidad y muestre el aspecto más amable a la obediencia; esto deleita a la voluntad de poder del artista.

Las interpretaciones del mundo
y lo que tienen en común.
(Final de 1886-primavera de 1887, 7[3]:
La voluntad de verdad.)

208. [...] No soy suficientemente feliz ni estoy suficientemente sano para toda esa música romántica (Beethoven incluido). Lo que necesito es música en la que se olvide el sufrimiento; en la que la vida animal se sienta divinizada y triunfe; con la que se quiera bailar; ¿con la que, preguntando cínicamente, se digiera bien? El aligeramiento de la vida mediante ritmos *ligeros*, audaces, seguros de sí mismos, desahogados, la vida dorada por armonías *doradas*, tiernas, indulgentes, es lo que cojo de toda la música. En el fondo, me bastan unos pocos compases.

Wagner, desde el principio hasta el fin, se me ha hecho insoportable, porque no puede andar, menos aún bailar.

Pero éstos son juicios fisiológicos, no estéticos: sencillamente, ¡ya no tengo estética!

¿Puede andar?

¿Puede bailar?

— las formas tomadas prestadas, por ejemplo Brahms, como «epígono» típico, igualmente el protestantismo cultivado de Mendelssohn (se improvisa un alma anterior *previamente*...)

— las sustituciones morales y poéticas en W<agner>, un arte como paliativo de los defectos de los demás

— el «sentido histórico», la inspiración de los poemas, leyendas de esa típica metamorfosis, cuyo ejemplo más claro es G. Flaubert entre los franceses y R. W<agner> entre los a<lemanes>

cómo la fe romántica en el amor y el futuro se transforma en aspiración a la nada, 1830 en 1850 [...].

Fisiología del arte

Beethoven —*un pauvre grand homme, sourd, amoureux, méconnu et philosophe, dont la musique est pleine de rêves gigantesques ou douloureux.*

Mozart —expresando sentimientos totalmente alemanes, *la candeur naïve, la tendresse mélancholique, contemplative, les vagues sourires, les timidités de l'amour.*

El piano *exalte et raffine*. Mendelssohn *les entoure de rêves ardents, délicats, maladifs.*

Les âpres désirs tourmentés, les cris brisés, révoltés, les passions modernes, sortent de tous les accords de Meyerbeer.

Con relación a los pintores.

tous ces modernes sont des poètes, qui ont volu (sic) être peintres. L'un a cherché des drames dans l'histoire, l'autre des scènes des moeurs, celui-ci traduit des religions, celui-là une philosophie. Éste imita a Rafael, otro a los primeros maestros ital<ianos>; los paisajistas utilizan árboles y nubes para hacer odas y elegías. *Ninguno* es simplemente pintor; todos son arqueólogos, psicólogos, directores de escena de cualquier recuerdo o teoría. Se complacen en nuestra erudición, en nuestra filosofía. Están, como nosotros, llenos y demasiado llenos de ideas generales. Aman una forma no por lo que es, sino por lo que *expresa*. Son los hijos de una generación erudita, atormentada y reflexiva —a mil leguas de los viejos maestros que no leían y sólo pensaban en dar una fiesta a sus ojos.

Nuestra situación: el bienestar aumenta la sensibilidad; se sufre por el mínimo sufrimiento; nuestro cuerpo está mejor protegido, nuestra alma más enferma. La igualdad, la vida confortable, la libertad de pensamiento; pero al mismo tiempo *l'envie haineuse, la fureur de parvenir, l'impatience du présent, le besoin du luxe, l'instabilité des gouvernements, les souffrances du doute et de la recherche.*

se pierde tanto como se gana

Un burgués de 1850, comparado con uno de 1750, ¿más feliz? *moins opprimé, plus instruit, mieux fourni de bien-être*, pero *no plus gai* ---

En el siglo XVII no había nada más feo que una montaña; daba lugar a más de mil pensamientos de infortunio. *Se estaba cansado de la barbarie, como hoy lo estamos de la civilización.* Las calles están hoy tan limpias, los policías abundan tanto, las costumbres son tan apacibles, los acontecimientos tan nimios, tan previsibles, que se *aime la grandeur et l'imprévu*. El paisaje cambia como la literatura; entonces ofrecía largas novelas acarameladas y tratados galantes: hoy ofrece *la poésie violente et des drames physiologistes*.

Esta tierra inculta, este dominio universal e implacable del peñasco desnudo *ennemi de la vie nous délasse de nos trottoirs, de nos bureaux et nos boutiques*. Sólo *por esto* nos gusta. [...]

Fisiología del arte

El sentido y el gusto por el matiz (la auténtica *modernidad*) por lo que *no* es general sale al encuentro del instinto, que tiene su placer y su fuerza concibiendo lo *típico*: como el gusto griego de la mejor época. Hay en él un sometimiento de la plenitud de lo que vive, la medida se hace dueña, yace en el fondo esa *quietud* del alma fuerte que mueve con lentitud y que siente aversión por lo demasiado vivo. El caso general, la ley, se *respeta* y se *fomenta*; la excepción, en cambio, se deja a un lado, el matiz se borra. Lo firme, lo poderoso, lo sólido, la vida que descansa tendida y poderosa y oculta su fuerza, eso «gusta», es decir, se corresponde con la idea que uno tiene de sí mismo. (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [7]: *Fisiología del arte*.)

209. Conocemos la clase de hombres que se han enamorado de la sentencia «*tout comprendre c'est tout pardonner*». Son los débiles, son sobre todo los desengañados: si en todo hay algo que perdonar, ¿hay también en todo algo que despreciar? Es la filosofía del desengaño la que aquí se envuelve tan humana en la compasión y mira con dulzura.

Son los románticos cuya fe se perdió: ahora quieren ver al menos cómo pasa y transcurre todo. Lo llaman *l'art pour l'art*, «objetividad», etc. (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [10].)

210. [...] El placer como *voluptuosidad del sentimiento de poder*: presuponiendo siempre algo que resiste y es superado. [...] (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [18].)

211. N.B. Desde un punto de vista psicológico tengo *dos sentidos*:

en primer lugar: *el sentido del* **desnudo**

luego: *la voluntad del* **gran estilo** (pocas oraciones principales, éstas en estrecha conexión; nada de *esprit*, nada de retórica). (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [23].)

212. La *sensualidad* en sus disfraces

como idealismo («Platón»), propio de la juventud, creando la misma clase de imagen en un espejo cóncavo como la amante aparece en particular, una incrustación, aumento, metamorfosis, rodeando cada cosa de infinitud

como la religión del amor: «un joven bello, una bella mujer», de alguna manera divino, un novio, una novia del alma

en el arte, como fuerza «embellecedora»: del mismo modo que el hombre ve a la mujer dotándola, por así decirlo, de todas las superioridades posibles, la sensualidad del artista pone en un objeto lo que venera y quiere, de modo que perfecciona un objeto (lo «idealiza») [...]

sobre la génesis del arte. Ese *hacer perfecto*, *ver perfecto* que es propio del sistema cerebral recargado de fuerzas sexuales (la tarde junto a la amada, las contingencias más pequeñas transfiguradas, la vida como una sucesión de cosas sublimes, «la infelicidad del amante infeliz más valiosa que cualquier otra cosa»): por otro lado, toda *perfección* y *belleza* obra como recuerdo inconsciente de ese estado amoroso y de su forma de ver, toda la *perfección*, toda la *belleza* de las cosas vuelve a despertar por *contiguity* la dicha afrodisíaca. *Fisiológicamente*: el instinto creador del artista y la distribución del semen por la sangre... *La aspiración al arte y a la belleza* es una aspiración indirecta a los éxtasis del instinto sexual, que los transmite al cerebro. *El mundo hecho perfecto* por el «amor» [...] (Verano de 1887, 8 [1]: La voluntad de verdad.)

213. *Sobre la estética*

La sensualidad, la embriaguez.

Imágenes de la vida *elevada* y *triunfante* y su fuerza *transfiguradora*, de modo que una cierta *perfección* se posa en las cosas.

Al contrario: donde se muestra la belleza de la perfección se estimula el mundo de la sensualidad a partir de la vieja trabazón. Por eso, la sensualidad y la embriaguez pertenecen a la *felicidad religiosa*.

Y esencialmente es lo mismo la excitabilidad sensualista del artista.

Lo «bello» produce un efecto excitante en el sentimiento de placer; uno piensa en la fuerza transfiguradora del «amor». ¿No debería excitar poco a poco, al contrario, lo transfigurado y lo perfecto la sensualidad, de modo que la vida actúe como una sensación de bienestar? (Otoño de 1887, 9 [6].)

214. [...] el *embrutecimiento* del mundo como fin, como consecuencia de la voluntad de poder que hace los elementos lo más independientes posible unos de otros; *la belleza como síntoma de la aclimatación* y de la *exigencia de lo triunfante*: lo feo, síntoma de muchas derrotas (en el propio organismo). ¡Ninguna corrupción! [...] (Otoño de 1887, 9 [8].)

215. Beethoven componía *andando*. Todos los momentos geniales van acompañados de un exceso de fuerza muscular.

Eso significa, en cualquier sentido, seguir la razón. Sólo esa excitación genial activa una cantidad de energía muscular, *intensifica* el sentimiento de fuerza por todas partes. Al revés, una marcha fuerte aumenta la energía espiritual hasta la embriaguez. (Otoño de 1887, 9 [70].)

216. *Aesthetica.*

Los estados en que tranfiguramos y dotamos de plenitud a las cosas, sobre las que poetizamos hasta que reflejan nuestra propia plenitud:

el instinto sexual

la embriaguez

la comida

la primavera

la victoria sobre el enemigo, el sarcasmo

el acto de bravura; la crueldad; el éxtasis del sentimiento religioso

Tres elementos en particular:

el instinto sexual, la embriaguez, la crueldad pertenecen todos a la más antigua *alegría* **festiva** del hombre; todos predominan en el «artista» primitivo.

Al revés, si nos encontramos con cosas que muestran esta transfiguración y plenitud, la vida animal responde con una *excitación de esa esfera* donde tienen su lugar todos esos estados de

placer, y una mezcla de estos matices delicadísimos de sensaciones de bienestar y deseos animales es el *estado estético*. Este último sólo se presenta en las naturalezas que son capaces de esa plenitud generosa y rebosante del vigor físico; en él está siempre el *primum mobile*. El hombre sobrio, cansado, agotado, marchito (por ejemplo, un erudito) no puede recibir nada en absoluto del arte porque no tiene la fuerza artística primordial, la coacción de la riqueza; quien no puede dar, tampoco recibe nada.

«Perfección»: en esos estados (especialmente en el amor sexual, etcétera) se revela ingenuamente lo que el instinto más profundo reconoce como lo más elevado, lo más deseable, lo más valioso en absoluto, el movimiento hacia arriba de su tipo; también revela *a qué status aspira* en realidad. La perfección es el extraordinario aumento de su sentimiento de poder, la riqueza, el desbordamiento necesario de las orillas...

El arte nos trae a la memoria los estados del vigor animal; por un lado, es un exceso y un derrame de una corporeidad floreciente en el mundo de las imágenes y deseos; por otro lado, es una excitación de las funciones animales mediante las imágenes y deseos de una vida más intensa; una elevación del sentimiento de vida, un estimulante de ese sentimiento.

¿En qué medida tiene también lo feo esta fuerza? En tanto que comunica todavía la victoriosa energía del artista que ha dominado lo feo y lo terrible; o en tanto que excita en nosotros levemente el gusto de la crueldad (en ciertas circunstancias el placer de hacernos daño, de emplear la violencia contra nosotros mismos, y por tanto el sentimiento de poder sobre nosotros). (Otoño de 1887, 9 [102].)

217. Lo **descriptivo**, lo **pintoresco** como síntoma del nihilismo (en las artes y en la psicología) [...] (Otoño de 1887, 9 [110].)

218. ¿Detrás de la oposición entre *clásico* y *romántico* no se esconde tal vez la oposición entre lo *activo* y lo *reactivo*? [...]. (Otoño de 1887, 9 [112].)

219. La «*purificación del gusto*» sólo puede ser la consecuencia de un *fortalecimiento* del tipo. Nuestra sociedad de hoy *representa* sólo la formación; falta el hombre culto. Falta el gran hombre sintético en el que las diversas fuerzas sean unidas en un yugo sin vacilar para lograr un único objetivo [...].

¡El derecho al gran *afecto* ha de ganarse de nuevo para el que conoce! Después de que la despersonalización y el culto de lo «objetivo» también han creado una falsa jerarquía en esta esfera. El error llegó al colmo cuando Schopenhauer enseñó: *justo en la liberación del afecto*, de la voluntad se encuentra el único acceso a lo «verdadero», al conocimiento; que el intelecto sin voluntad *no puede nada más que* ver la verdadera esencia propia de las cosas.

El mismo error *in arte*: como si todo lo *bello* fuera en el momento en que se contempla sin voluntad.

La lucha contra la «finalidad» en el arte es siempre la lucha contra la tendencia *moralizadora* del arte: *l'art pour l'art* significa: ¡«el diablo busca la moral»! Pero incluso esa hostilidad revela el exceso de fuerza del prejuicio; si se ha excluido el afecto del *sermón moral* y de la «mejora del hombre» del arte, no se sigue de ahí ni mucho menos que el arte en general sea posible sin «afecto», sin «finalidad», sin una necesidad extraestética. «Reflejar», «imitar»: bien, ¿pero qué? todo arte exalta, ensalza, empuja con violencia, transfigura —fortalece cualquier estimación [...] ¿Se relaciona el afecto del artista con el arte mismo? ¿O más bien con la vida? ¿Con el carácter del deseo de la vida? [...] (Otoño de 1887, 9 [119].)

220. La indisciplina del espíritu moderno (Otoño de 1887, 9 [165].)

221. *Aesthetica.*

Para ser **clásico**, hay que

tener todos los dones y deseos fuertes y aparentemente contradictorios, pero de modo que vayan unos con otros bajo un mismo yugo

llegar en el momento *justo* para llevar a su apogeo y cima un *género* de la literatura, del arte o de la política (no *después* de que esto haya ya pasado...)

reflejar un *estado colectivo* (ya sea un pueblo, ya sea una cultura) en su alma más profunda e íntima, en una época en la que esta condición sigue existiendo y aún no ha sido desfigurada por la imitación del extranjero (o aún no es dependiente...)

no ser un espíritu reactivo, sino un espíritu *abarcador* y que guía hacia adelante, que dice sí en todos los casos, incluso con odio.

«*¿No* forma parte de esto el supremo valor personal?»... Tal vez haya que considerar si los prejuicios morales no juegan aquí a su juego, y si una gran altura moral en sí tal vez no esté en *contradicción* con lo *clásico*...

«mediterraneizar» la música: ésa es mi solución...

Si no son necesarios los *monstra* morales al *romanticismo*, de palabra y de hecho... Semejante preponderancia de un único trazo sobre los otros (como en el *monstrum* moral) es hostil al poder clásico del equilibrio: suponiendo que alguno tenga esta altura y sea clásico a pesar de ello, se podría concluir con osadía que posee también la inmoralidad a la misma altura: esto es tal vez el caso Shakespeare (suponiendo que sea realmente Lord Bacon: --- (Otoño de 1887, 9 [166].)

222. *Aesthetica.*

la *falsificación* moderna en las artes: entendida como **necesaria**, es decir, conforme a la necesidad más propia del *alma moderna*

se rellenan las lagunas de las *dotes espirituales*, más aún las lagunas de la *educación*, de la tradición, de la *instrucción*

en primer lugar: se busca un público *menos artístico*, que sea incondicional en su amor (y que se ponga de rodillas ante la *persona* enseguida...). Para esto sirve la superstición de nuestro siglo, la superstición del *genio*...

en segundo lugar: se arenga a los instintos oscuros de los descontentos, de los ambiciosos, de los que se esconden a sí mismos en una época democrática: importancia de la *actitud*

en tercer lugar: se pasan los procedimientos de un arte a otro arte, se mezclan las intenciones del arte con las del conocimiento, o de la Iglesia, o del interés de la raza (nacionalismo), o de la filosofía, se tocan todas las campanas a la vez y se despierta la oscura sospecha de ser un «Dios»

en cuarto lugar: se adula a la mujer, a los enfermizos, a los rebeldes; se hace prevalecer también en el arte los *narcotica* y los *opiatica*. Se lisonjea a los «intelectuales», a los lectores de poesía y de viejas historias. (Otoño de 1887, 9 [170].)

223. [...] El romanticismo es un *mordente final* del siglo XVIII; una especie de deseo acumulado de esa exaltación del gran estilo (en efecto, una buena pieza de histrionismo y de autoengaño: se quería representar la *naturaleza fuerte*, la *gran pasión*) [...]

Otras teorías: la doctrina de la observación objetiva, «sin voluntad», como único camino a la verdad; *también a la belleza*; el mecanicismo, la rigidez calculable del proceso mecánico; el supuesto *«naturalisme»*. Eliminación del sujeto que elige, juzga, interpreta, como principio. También la creencia en el *«genio»* para tener derecho a la *sumisión* [...] (Otoño de 1887, 9 [178].)

224. [...] Mi lucha contra el romanticismo, en el que se reúnen el ideal cristiano y el ideal de Rousseau, junto con una nostalgia de los *viejos tiempos* de la cultura aristocrática-sacerdotal, <de> la *virtù*, de los «hombres fuertes», algo sumamente arrogante; una clase falsa e imitada humanidad más fuerte que valora sobre todo los estados extremos y en ellos ve el síntoma de la fuerza («Culto de la pasión»)

— el deseo de hombres más fuertes, de estados extremos

una imitación de las formas más expresivas, *furore espressivo no* de la plenitud, sino de la *carencia*. [...] (Otoño de 1887, 10 [2].)

225. *La moralización de las artes.* El arte como libertad de la estrechez moral y de la óptica angular, como sarcasmo de ella. La evasión en la naturaleza, donde la *belleza* se empareja con lo *terrible*. Concepción del gran *hombre*.

— las almas de lujo, frágiles e inútiles, que con un soplo ya se turban, «las bellas almas»

— los ideales fallecidos resucitan en su dureza y brutalidad implacable, como monstruos grandiosos que son

— un placer regocijante de la mirada psicológica en la sinuosidad e histrionismo inconsciente en todos los artistas moralizados

— la *falsedad* del arte, sacar a la luz su inmoralidad

— sacar a la luz las «fuerzas fundamentales idealizadoras» (sensualidad, embriaguez, sobreabundancia de animalidad). (Otoño de 1887, 10 [24].)

226. El falso *«fortalecimiento»*

en el *romanticismo*: el constante *espressivo* no es signo de fuerza, sino de un sentimiento de carencia

la música *pintoresca*, la llamada música dramática, es sobre todo más fácil (lo mismo que la crónica brutal y la yuxtaposición de *faits* y *traits* en la novela del naturalismo)

la «pasión», una cuestión de nervios y de almas cansadas; como el gusto por las altas montañas, los desiertos, las tempesta-

des, las orgías y las atrocidades, por lo enorme y lo grosero (por ejemplo, en los historiadores)

En efecto, hay un culto a los excesos del sentimiento. Del mismo modo que sucede que las épocas fuertes tienen una necesidad opuesta en el arte, ¿una necesidad más allá de la pasión?

los colores, la armonía, la brutalidad nerviosa de los sonidos de la orquesta; los colores chillones en la novela

la preferencia por las materias *excitantes* (*erotica* o *socialistica* o *pathologica*): todos, ellos, signos de la gente para la que se trabaja, gente *agotada de trabajar* y *disipada* o *extenuada.*

hay que tiranizar para producir un efecto en general. (Otoño de 1887, 10 [25].)

227. El arte moderno como un arte que *tiraniza.* Una *lógica del lineamento* grosera y expulsada con fuerza; el motivo se simplifica hasta llegar a la fórmula, la fórmula tiraniza. Dentro de las líneas una multiplicidad salvaje, una masa exuberante ante la que los sentidos se confunden; la brutalidad de los colores, de la materia, de los deseos. Ejemplo: Zola, Wagner; en el orden más espiritual, Taine. Por tanto, *lógica, masa* y *brutalidad*... (Otoño de 1887, 10 [37].)

228. *La naturaleza del hombre en el siglo* XIX [...]

Más natural es nuestra posición en el *arte*: no le exigimos las bellas mentiras de la apariencia, etc.; ejerce su dominio el brutal positivismo que constata sin excitarse. [...] (Otoño de 1887, 10 [53].)

229. Aesthetica.

Sobre el origen de lo *bello* y lo *feo.* Lo que por instinto nos *repugna* estéticamente se ha mostrado mediante una larguísima experiencia como perjudicial para el hombre, peligroso, digno de desconfianza: el instinto estético que habla repentinamente (en la náusea, por ejemplo) contiene un *juicio.* En tanto que la belleza está dentro de la categoría general de los valores biológicos de lo útil, de lo beneficioso, de lo que intensifica la vida, de modo que, sin embargo, una cantidad de estímulos que totalmente de lejos nos recuerdan y se refieren a cosas y estados útiles, nos dan el sentimiento de la belleza, es decir, un aumento del sentimiento de poder (no sólo cosas, por tanto, sino también las sensacion<es> que acompañan a dichas cosas o sus símbolos).

Así son reconocidas la belleza y la fealdad como condicionadas; esto es, con relación a nuestros *valores de conservación* fundamentales. Querer establecer una belleza y una fealdad prescindiendo de esto es absurdo. La belleza tiene tan poca existencia como la verdad. En particular se trata otra vez de unas *condicion<es> de conservación* de una determinada clase de hombre: así, el *hombre gregario* tendrá el sentimiento del valor de la belleza en cosas diferentes que el hombre *excepcional* o superhombre.

Es la **óptica del primer plano** la que toma en consideración las consecuencias más cercanas de donde procede el valor de la belleza (también de la bondad, también de la verdad.)

Todos los juicios instintivos son miopes en relación con la cadena de las consecuencias: aconsejan lo que hay que hacer en *primer lugar.* El entendimiento es esencialmente un *aparato inhibitorio* contra la reacción inmediata al juicio instintivo: retiene, considera cosas más lejanas, ve más lejos en la cadena de consecuencias, tanto en el tiempo como en el espacio.

Los juicios sobre la belleza y la fealdad son miopes, tienen siempre el entendimiento en su contra, pero son *persuasivos en un grado supremo*; apelan a nuestros instintos allí donde se deciden y dicen más rápido su sí y no, *antes* de que el entendimiento tome la palabra...

Las afirmaciones de la belleza más habituales *se provocan y se excitan* mutuamente; una vez que el instinto estético se ha puesto en acción, una plétora de otras perfecciones de diversa procedencia se cristaliza alrededor de la «belleza particular». No es posible permanecer objetivo o dejar fuera la fuerza que interpreta, que da, que colma, que inventa (esta última es la concatenación de las propias afirmaciones de belleza). La visión de una «hermosa mujer»...

Por tanto: 1) el juicio de belleza es *miope,* sólo ve las consecuencias próximas

2) *colma* el objeto que lo provoca de un *encanto,* que está condicionado por la asociación de diferentes juicios de belleza, pero que *es totalmente ajeno a la esencia de ese objeto.*

Experimentar una cosa como bella significa: experimentarla de una forma falsa necesariamente... (por esto, dicho sea de paso, el matrimonio por amor es socialmente el tipo de matrimonio más irracional). (Otoño de 1887, 10 [167].)

230. *Aesthetica*

Es una cuestión de *fuerza* (de un individuo o de un pueblo), **si** y **dónde** se aplica el juicio de «belleza». El sentimiento de pleni-

tud, de la *fuerza retenida* (que permite aceptar con valor y serenidad muchas cosas que *horrorizan* al débil), el sentimiento de *poder* expresa el juicio de «belleza» sobre cosas y estados que el instinto de la impotencia sólo puede valorar como odiosas y «feas». Presentir olfateando cómo nos enfrentaríamos si saliese al encuentro físicamente un peligro, un problema, una tentación, este olfato determina también nuestro sí estético: («esto es bello» es un *decir sí*.)

De esto resulta, a grandes rasgos, que la *predilección por las cosas problemáticas y terribles* es un síntoma *de fuerza*, mientras que el gusto por lo *mono y lo gracioso* pertenece a los débiles y delicados. El *placer* por la tragedia distingue a las épocas y caracteres *fuertes*: su *non plus ultra* es quizá la *div<ina> com<media>*. Son los espíritus **heroicos** que se dicen sí a sí mismos en la trágica crueldad: son lo bastante fuertes para sentir el sufrimiento como placer... Suponiendo, en cambio, que los *débiles* quieren obtener placer de un arte que no ha sido inventado para ellos, ¿qué harán para componer la tragedia a su gusto? Interpretarán sus propios sentimientos de valor introduciéndolos dentro de ella: por ejemplo, el «triunfo del orden moral del mundo» o la doctrina de la «ausencia de valor de la existencia» o la invitación a la resignación (o también la descarga de afectos mitad medicinal, mitad moral *à la Aristóteles*) Por último, el *arte de lo terrible*, al excitar los nervios, puede llegar a valorarse como estimulante en los débiles y agotados: ése es hoy, por ejemplo, el motivo por el que se *valora* el arte w<agneriano>.

Es signo de sensación de bienestar y fuerza hasta dónde alguien puede admitir el carácter terrible y problemático de las cosas, y si en general necesita «soluciones» al final, este tipo de *pesimismo de artista* es exactamente el compañero del *pesimismo religioso moral* que sufre por la «depravación» del hombre, por el enigma de la existencia. Quiere absolutamente una solución, al menos una esperanza de solución... Los sufrientes, los desesperados, los que desconfían de sí, los enfermos, en una palabra, tienen necesidad en todo tiempo de visiones cautivadoras para soportarlo (el concepto de «beatitud» tiene este origen).

Un caso similar: los artistas de la *décadence*, que en el fondo tienen ante la vida una postura nihilista, *se refugian* en la *belleza de la forma*... en las cosas *elegidas* donde la naturaleza se hace perfecta, donde es *grande* y *bella* con indiferencia...

El «amor de la belleza» puede ser así algo distinto de la *facultad* de *ver* algo bello, de *crear* la belleza: puede ser precisamente la expresión de la *incapacidad* para eso.

Los artistas que someten, que de cada conflicto hacen sonar una *nota consonante*, son aquellos que regalan su propio poder y autorredención a las cosas: expresan su experiencia más íntima en el simbolismo de cada obra de arte, su crear es el reconocimiento de su ser.

La profundidad del artista trágico reside en que su instinto estético abraza con la vista las consecuencias más lejanas, en que no se queda, a corto plazo, en las más próximas, en que afirma la *economía a gran escala*, que justifica lo *terrible, lo malo, lo problemático* y no sólo... lo justifica. (Otoño de 1887, 10 [168].)

231. Toda la belleza y lo sublime que hemos atribuido a las cosas reales e imaginarias, quiero reivindicarlos como propiedad y obra del hombre: como su más bella apología. El hombre como poeta, como pensador, como Dios, como amor, como poder: ¡oh, su generosidad real con la que ha obsequiado a las cosas para *empobrecerse* y sentirse miserable! Hasta ahora éste fue su mayor desinterés: que admiró y adoró y supo esconder que él fue el que había creado lo que admiraba. (Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [87].)

232. *El origen del ideal.* Investigación del suelo en el que crece.

A. Partir de los estados «estéticos» donde el mundo *se ve* más lleno, más redondo, *más perfecto*

el ideal pagano, en él domina la afirmación de sí desde el bufón

— el tipo superior: el ideal *clásico*, como expresión de un logro de *todos* los instintos fundamentales

— aquí está el estilo superior: *el gran estilo*, expresión de la propia voluntad de poder (el instinto más temido *se atreve a confesarse*) [...] (Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [138].)

233. Reacción: *el arte*

Nacimiento de la tragedia

III

Nietzsche contrapone esas dos fuerzas naturales como lo dionisíaco y lo apolíneo: afirma que --- Con la palabra «dionisíaco» se expresa un impulso hacia la unidad, un extenderse más allá de la persona, la vida cotidiana, la realidad, como abismo del olvido, el aumento excesivo de dolor y de pasión hasta llegar a estados

más sombríos, plenos y fluctuantes; un decir sí extasiado al carácter global de la vida, idéntico en todo cambio, idénticamente poderoso, idénticamente feliz: la gran participación panteísta en la alegría y el dolor, que aprueba y santifica las propiedades más terribles y problemáticas de la vida desde una voluntad eterna de procreación, de fecundidad, de eternidad, como sentimiento unificado de la necesidad de la creación y la destrucción... Con la palabra «apolíneo» se expresa el impulso hacia el ser para sí perfecto, el «individuo» típico, hacia todo lo que simplifica, realza, fortalece, clarifica, hace inequívoco, típico: la libertad bajo la ley.

A su antagonismo está ligado de una forma tan necesaria el desarrollo posterior del arte como lo está el de la humanidad al antagonismo de los sexos. La plenitud del poder y la moderación, la forma superior de la afirmación de sí mismo en una belleza fría, noble, seca: lo apolíneo de la voluntad helénica.

El origen de la tragedia y la comedia como un ver presente un tipo divino en el estado de un éxtasis absoluto, como un presenciar la leyenda local, la visita, el milagro, el acto fundador, el «drama».

Este carácter opuesto de lo dionisíaco y lo apolíneo dentro del alma griega es uno de los mayores enigmas por los que se sintió atraído N<ietzsche> ante la esencia griega. Nietzsche, en el fondo, no buscó más que adivinar por qué precisamente el carácter apolíneo griego tenía que nacer de un subsuelo dionisíaco: el griego dionisíaco tenía necesidad de hacerse apolíneo, es decir, de disipar su voluntad de lo terrible, lo múltiple, lo incierto, lo espantoso en una voluntad de medida, de sencillez, de regular y conceptualizar. La desmesura, lo salvaje, lo asiático reside en su fondo, la valentía del griego consiste en la lucha con su asiatismo: no le ha sido regalada la belleza, como tampoco la lógica, ni la naturalidad de las costumbres; ha sido conquistada, querida, ganada en la lucha, es su victoria... (Primavera de 1888, 14 [14].)

234. III

Hay dos estados en los que el propio arte se presenta como una especie de fuerza natural en el hombre: por un lado, como visión; por otro, como el orgiasmo dionisíaco. Éstos están prefigurados fisiológicamente en el sueño y en la embriaguez: entendido el primero como un ejercicio de esa fuerza de la visión, como un placer en el ver formas, en el construir formas.

La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y de cambio es más profunda, «más metafísica» que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: el placer es más primordial que el dolor; incluso éste sólo es la consecuencia de una voluntad de placer (de crear, dar forma, arruinar, de destruir) y, en su forma superior, una *clase* de placer... (Primavera de 1888, 14 [18].)

235. *Sobre el «Nacimiento de la tragedia»*

VIII

La nueva concepción de los griegos es lo que distingue a este libro; ya hemos aludido a sus otros dos méritos —la nueva concepción del arte como el gran estimulante de la vida, para vivir; asimismo la concepción del *pesimismo*, un pesimismo de la fuerza, de un pesimismo *clásico*: se usa aquí la palabra «clásico» no en un sentido histórico sino psicológico. Lo contrario del pesimismo clásico es el *romántico*, en el que se formula en conceptos la debilidad, el cansancio, la decadencia de las razas: el pesimismo de Schopenhauer, por ejemplo, así como el de Vigny, Dostoievski, Leopardi, Pascal, el de todas las grandes religiones nihilistas (brahmanismo, budismo, cristianismo se pueden llamar nihilistas porque todas han glorificado el concepto contrario a la vida, la nada como fin, como bien supremo, como «Dios».)

Lo que distingue a Nietzsche: la espontaneidad de su visión psicológica, una amplitud vertiginosa del panorama, de lo vivido, adivinado, descubierto, de la voluntad de consecuencia, la intrepidez ante la dureza y las consecuencias peligrosas. (Primavera de 1888, 14 [25].)

236. [...] lo dionisíaco como un desbordamiento y unidad de excitaciones múltiples, en parte horribles (Primavera de 1888, 14 [33].)

237. *El arte como reacción*

El elemento orgiástico en el arte de los griegos fue minusvalorado hasta ese momento; pero que el orgiasmo signifique uno de los movimientos y crisis más profundas para el alma griega ---

Tal vez se recuerde la manera frívola y fría con que Lobeck evita todo contacto con toda la región de los ritos, mitos y misterios, p. 564, p. 565.

Se podría decir que el concepto «clásico», como lo habían concebido Winckelmann y Goethe, no sólo no explicaba ese elemento dionisíaco, sino que lo excluía, y --- [...] (Primavera de 1888, 14 [35].)

238. *Apolíneo, dionisíaco*

III

Hay dos estados en los que el arte mismo se muestra como una fuerza natural en el hombre, disponiendo de él, lo quiera o no: por un lado, coaccionándole a la visión; por otro, coaccionándole al orgiasmo. Ambos estados también se dan en la vida normal, sólo que más débiles, en el sueño y en la embriaguez, como en ---

Pero la misma oposición existe también entre el sueño y la embriaguez; ambos desatan en nosotros fuerzas artísticas, pero diferentes: el sueño, las de la visión, la asociación, la práctica de la poesía; la embriaguez, las de los gestos, la pasión, el canto, la danza. (Primavera de 1888, 14 [36].)

239. En la embriaguez dionisíaca hay sexualidad y voluptuosidad: lo que no está ausente en la apolínea. Tiene que haber, sin embargo, una diferencia de *tempo* entre ambos estados... *La calma extrema de ciertas sensaciones de embriaguez* (más exactamente: el retraso del sentimiento del espacio y el tiempo) se refleja de buen grado en la visión específica de las almas y gestos más tranquilos. El estilo clásico representa esencialmente esta quietud, simplificación, abreviación, concentración; el sentimiento supremo de poder está concentrado en el tipo clásico. Reaccionar con dificultad, una gran conciencia, sin sentimiento de lucha:

la embriaguez natural (Primavera de 1888, 14 [46].)

240. Reacción del *arte.*

¿Pesimismo en el arte?

al artista le van gustando los medios por los que el estado de embriaguez se da a conocer hasta quererlos por sí mismos: la delicadeza y esplendor extremos de los colores, la nitidez de la línea, el matiz del *sonido*: lo *distinto*, donde de lo contrario, en la normalidad, toda distinción está ausente.

—: todas las cosas distintas, todos los matices, en tanto que recuerdan a los aumentos de fuerza extremos que produce la embriaguez, despiertan ese sentimiento de la embriaguez.

—: el efecto de las obras de arte es *provocar el estado creador de arte,* la embriaguez...

—: lo esencial en el arte sigue siendo su *consumación* de la existencia, su producción de la perfección y plenitud

El arte es esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia...*

—: ¿Qué significa un arte pesimista?... ¿No es una *contradictio?* —Sí.

Schopenhauer *se equivoca* cuando pone al servicio del pesimismo ciertas obras de arte. La enseñanza de la tragedia *no* es «resignación»...

—Representar las cosas terribles y problemáticas es ya un instinto de poder y grandeza en el artista: no las teme...

No hay arte pesimista... El arte afirma. Job afirma.

Pero ¿Zola? Pero ¿Goncourt?

—las cosas que muestran son feas, pero *lo que ellos mismos muestran es placer por esa fealdad...*

—¡la cosa no tiene remedio!, os engañáis si afirmáis otra cosa ¡Cómo alivia Dostoievski! (Primavera de 1888, 14 [47].)

241. Voluntad de poder como arte

«Música» y el gran estilo

La grandeza de un artista no se mide por los «bellos sentimientos» que provoca, esto pueden creerlo las mujercitas. Sino por el grado en que se acerca al gran estilo, por el grado en que es capaz de gran estilo. Este estilo tiene en común con la gran pasión que se niega a gustar, que se olvida de persuadir; que manda, que quiere... Dominar el caos que se es; obligar a su caos a hacerse forma; hacerse necesidad en la forma: hacerse lógico, sencillo, inequívoco, matemático; hacerse ley: ésta es la gran ambición. Con ella se repele; nada excita tanto el amor a tales hombres vehementes; un yermo se extiende alrededor de ellos, un silencio, un temor como ante un gran sacrilegio... Todas las artes conocen tales ambiciosos del gran estilo: ¿por qué faltan en la música? ¿No ha creado ningún músico todavía como ese arquitecto que creó el Palazzo Pitti?... Hay aquí un problema. ¿Pertenece la música tal vez a esa cultura en que el reino de todo tipo de hombres vehementes ha llegado a su fin? ¿No sería contrario a fin de cuentas el concepto de gran estilo al alma de la música, a lo «femenino» de nuestra música?...

Me refiero a una cuestión central: ¿a dónde pertenece nuestra música? La época del gusto clásico no conoce nada que se le pueda comparar: floreció cuando el renacimiento llegaba a su ocaso, cuando la «libertad» ya se había ido de las costumbres e incluso de los deseos: ¿pertenece a su carácter ser contrarrenacimiento? Expresado de otra forma, ¿ser arte de la decadencia?, ¿algo así como el estilo barroco es un arte de la decadencia? ¿Es la herma-

na del estilo barroco, puesto que en todo caso es su contemporánea? ¿La música, la música moderna no es ya *décadence*?...

La música es contrarrenacimiento en el arte: es también *décadence* como expresión de la sociedad.

Ya he puesto antes una vez los dedos en esta pregunta: ¿no es nuestra música un fragmento de contrarrenacimiento en el arte? ¿no es lo más afín al estilo barroco? ¿no se ha formado en oposición a todo gusto clásico, de modo que toda ambición de clasicismo está prohibida en ella?...

A esta cuestión de primer orden sobre el valor, la respuesta no debería ser vacilante, si se hubiera sabido apreciar correctamente el hecho de que la música alcanza su mayor madurez y plenitud como romanticismo, una vez más, como movimiento de reacción contra el clasicismo...

Mozart, un alma tierna y enamorada, pero totalmente del siglo XVIII, incluso también en su seriedad... Beethoven, el primer gran romántico, en el sentido del concepto *francés* del romanticismo, como Wagner es el último gran romántico... ambos enemigos instintivos del gusto clásico, del estilo severo, por no hablar aquí del «gran» estilo... ambos --- (Primavera de 1888, 14 [61].)

242. Modernidad

la música *romántica* alemana, su *falta de intelectualidad*, su odio *por la «ilustración»*, y *«la razón»*

La atrofia de la melodía, lo mismo que la atrofia de la «idea», de la dialéctica, de la libertad del movimiento espiritual, ¡cuánta lucha contra *Voltaire* hay en la música alemana! [...]

he visto a bebedores de cerveza y a médicos militares que «comprendían» a Wagner...

La ambición de Wagner de obligar a los idiotas también a entender a Wagner. (Primavera de 1888, 14 [62].)

243 la reacción: el *arte*

el sentimiento de embriaguez se corresponde en realidad con un excedente de fuerza:

lo más fuerte en la época de apareamiento de los sexos

nuevos órganos, nuevas aptitudes, colores, formas...

el «embellecimiento» es una consecuencia de la fuerza intensificada

embellecimiento como consecuencia necesaria de la intensificación de la fuerza

embellecimiento como expresión de una voluntad *victoriosa*, de una coordinación reforzada, de una armonización de todos los anhelos fuertes, de un infalible peso pesado

la simplificación lógica y geométrica es una consecuencia de la intensificación de la fuerza: al revés, la *percepción* de esa simplificación intensifica a su vez el sentimiento de poder...

Cima del desarrollo: el gran estilo

La fealdad significa *décadence de un tipo*, contradicción y coordinación escasa de los anhelos internos

significa disminución de la fuerza *organizadora*, de la «voluntad» fisiológicamente hablando...

el estado de placer, llamado *embriaguez*, es exactamente un sentimiento elevado de *poder*...

las sensaciones de espacio y tiempo son modificadas: se abarcan con la vista enormes lejanías y, en cierto modo, sólo así *perceptibles*

la dilatación de la vista sobre las más grandes masas y extensiones

el refinamiento del órgano para la percepción de lo nimio y de lo más efímero

la adivinación, la fuerza de comprender la más leve indicación, cada sugestión, la *sensualidad* «inteligente»...

la fuerza como sentimiento de dominio en los músculos, como flexibilidad y placer de los movimientos, como danza, como ligereza y *presto*

la fuerza como placer de probar la fuerza, como fragmento de bravura, aventura, intrepidez, carácter indiferente...

Todos estos momentos elevados de la vida se estimulan mutuamente; el mundo de imágenes y representaciones de unos basta como sugestión a los otros... Finalmente se juntan de tal modo estos estados que quizá tendrían motivo para permanecer extraños. Por ejemplo

el sentimiento religioso de embriaguez y la excitación sexual (dos sentimientos profundos poco a poco casi extrañamente coordinados. ¿Qué es lo que gusta a todas las mujeres piadosas, viejas o jóvenes? Respuesta: un santo con piernas bonitas, todavía joven, todavía idiota...)

La crueldad en la tragedia y la compasión (normalmente también coordinadas...)

Primavera, danza, música, toda la rivalidad de los sexos —también ese fáustico «infinito en el corazón»...

los artistas, cuando valen algo, son de constitución fuerte (también físicamente), exuberantes, animales robustos, sensuales; sin un cierto sobrecalentamiento del sistema sexual no cabe pensar en un Rafael... Hacer música es también una forma de hacer hijos; la castidad es sólo la economía de un artista: y en todo caso la fertilidad cesa con la fuerza procreadora en los artistas...

los artistas no deben ver nada tal como es, sino más lleno, más sencillo, más fuerte: para eso tiene que haber en ellos una especie de eterna juventud y primavera, una especie de embriaguez habitual en el cuerpo.

Beyle y Flaubert, dos poco sospechosos en estas cuestiones, han recomendado en efecto la castidad a los artistas en interés de su oficio; también tendría que mencionar a Renan, que da el mismo consejo, Renan es sacerdote... (Primavera de 1888, 14 [117].)

244. *Reacción*

el arte

Todo arte ejerce una sugestión en los músculos y sentidos, que, originalmente, en los hombres artísticos ingenuos son activos: siempre habla sólo a los artistas, habla a esa especie de sutil excitabilidad del cuerpo. El concepto «profano» es un desatino. El sordo no es una especie de buen oyente.

Todo arte produce un efecto *tónico*, aumenta la fuerza, enciende el placer (esto es, el sentimiento de fuerza), estimula todos los recuerdos más sutiles de la embriaguez, hay una memoria específica que emerge en tales estados: un mundo lejano y fugaz de sensaciones regresa aquí...

Lo feo, es decir, lo opuesto al arte, lo que está *excluido* del arte, su no —cada vez que el ocaso, el empobrecimiento de la vida, la impotencia, la descomposición, la putrefacción es sugerida sólo de lejos, reacciona el hombre estético con su no. Lo feo produce un efecto *depresivo*, es la expresión de una depresión. Quita fuerza, empobrece, oprime...

Lo feo *sugiere* algo feo; se puede verificar en los estados de salud cómo el sentirse mal aumenta la capacidad de la fantasía de lo feo. Cambia la elección de las cosas, intereses, cuestiones: hay un estado muy afín a lo feo también en la lógica —pesadez, apatía... Mecánicamente falta el centro de gravedad: lo feo renquea, lo feo tropieza: lo contrario de la ligereza divina de un bailarín...

El estado estético tiene una sobreabundancia de *medios de comunicación*, junto con una *sensibilidad* extrema para los estímulos y los signos. Es el punto culminante de la comunicatividad y la transmisibilidad entre los seres vivos, es la fuente de las lenguas.

Las lenguas encuentran aquí el corazón de su génesis: tanto el lenguaje de los sonidos como el de los gestos y las miradas. El fenómeno más íntegro está siempre al comienzo: nuestras capacidades de hombre de cultura son restos de capacidades más íntegras. Pero hoy también se sigue oyendo con los músculos, se sigue leyendo incluso con los músculos.

Todo arte maduro tiene como fundamento una profusa convención: en la medida en que es lenguaje. La convención es la condición del gran arte, *no* su impedimento...

Toda elevación de la vida aumenta la fuerza de comunicación, así como la fuerza de entendimiento humano. *El adaptarse a otras almas* origin<almente> no es nada moral, sino una sensibilidad fisiológica de la sugestión: la «simpatía» o lo que se llama «altruismo» son meras ampliaciones de esa relación psicomotriz considerada intelectualmente (*induction psico-motrice*, dice Ch. Féré) Nunca se comunican pensamientos, se comunican movimientos, signos mímicos que son *interpretados de nuevo* por nosotros en pensamientos...

***

Expongo aquí una serie de estados psicológicos como signos de una vida plena y floreciente a la que hoy se está acostumbrado a juzgar como mórbidos. Hemos desaprendido, entretanto, a hablar de una oposición entre sano y enfermo: se trata de grados; mi postura en este caso es que lo que hoy se llama «sano» representa un nivel inferior de lo que *sería* sano en circunstancias más propicias... que estamos relativamente enfermos... El artista pertenece a una raza más fuerte todavía. Lo que ya nos resulta nocivo, lo que en nosotros sería mórbido, es en él naturaleza ---.

La sobreabundancia de savias y fuerzas puede traer consigo tantos síntomas de falta parcial de libertad, de alucinaciones de los sentidos, de refinamientos de la sugestión como un empobrecimiento de la vida... la excitación está condicionada de otro modo, el efecto permanece idéntico...

Sobre todo el efecto *secundario* no es el mismo; el extremo abatimiento de todas las naturalezas mórbidas tras sus excentrici-

dades nerviosas nada tiene en común con los estados del artista, que no tiene que *expiar* sus buenos tiempos...

Es lo bastante rico para eso: puede derrochar sin empobrecerse...

Como hoy se podría juzgar el «genio» como una forma de neurosis, también se podría decir lo mismo de la fuerza de la sugestión artística; ¡¡¡y nuestros artistas son en efecto demasiado parecidos a las mujercitas histéricas!!! Pero eso habla contra el «hoy», y no contra los «artistas»...

Se nos objetará, sin embargo, que justo el *empobrecimiento* de la máquina posibilita la extravagante facultad de entender por encima de toda sugestión: testimonio, nuestras histéricas mujercitas, «nuestros investigadores del más allá».

***

Inspiración: descripción.

***

Los estados no artísticos: los de la *objetividad*, los del reflejo, los de la voluntad suspensa...

el error escandaloso de Schopenhauer, que toma el arte como puente hacia la negación de la vida...

***

Los estados no artísticos: los que empobrecen, los que quitan, los que renuncian, aquellos bajo cuya mirada sufre la vida... el cristiano...

***

Problema del arte *trágico*.

***

Los *románticos*: una cuestión equívoca, como todo lo moderno.

***

el *actor* (Primavera de 1888, 14 [119].)

245. *El amor*

¿Se quiere la prueba más asombrosa de hasta dónde puede ir la fuerza de transfiguración de la embriaguez? El amor es esta prueba, lo que se llama amor en todas las lenguas y mutismos del mundo. La embriaguez se las arregla aquí con la realidad de modo que la causa se borra en la conciencia del amante y parece encontrar otra cosa en su lugar; un temblor y un resplandor de todos los espejos mágicos de Circe... Aquí no se diferencian el hombre y el animal; menos aún el espíritu, la bondad, la honestidad... Uno es burlado con delicadeza si es delicado, uno es burlado groseramente si es grosero; pero el amor, incluso el amor de Dios, el amor sagrado de las «almas redimidas», sigue siendo en el fondo uno: como una fiebre que <tiene> motivos para tansfigurarse, una embriaguez que hace bien mintiendo sobre sí misma... Y en todo caso se miente bien cuando se ama, de sí mismo y sobre sí mismo: uno se ve transfigurado, más fuerte, más rico, más perfecto, se *es* más perfecto... Aquí hallamos el *arte* como función orgánica: lo encontramos incrustado en el instinto más angelical de la vida: lo encontramos como el mayor estimulante de la vida. Por tanto, el arte sublimemente dispuesto también a mentir... Pero nos equivocaríamos si nos detuviéramos en su capacidad de mentir: hace algo más que imaginar, trastoca incluso los valores. Y no sólo trastoca el sentimiento de los valores... El amante es más valioso, es más fuerte. En los animales, este estado provoca nuevas sustancias, pigmentos, colores y formas; sobre todo, nuevos movimientos, nuevos ritmos, nuevos sonidos de reclamo y seducciones. En los hombres no es diferente. Su economía global es más rica que nunca, más poderosa, más completa que en el que no ama. El amante se convierte en un derrochador: es bastante rico para serlo. Entonces se arriesga, se hace aventurero, se convierte en un asno de magnanimidad e inocencia; vuelve a creer en Dios, cree en la virtud porque cree en el amor; y por otro lado le crecen a este idiota de la felicidad alas y nuevas capacidades e incluso se le abren las puertas del arte. Restemos de la poesía lírica, en la música y en las palabras, la sugestión de esa fiebre intestinal: ¿qué queda de la poesía lírica y la música?... *L'art pour l'art* quizá: el virtuoso croar de las ranas reducidas al silencio que desesperan en su pantano... Todo *lo demás* lo creó el amor... (Primavera de 1888, 14 [120].)

246. Las reacciones: *el arte*

Son los estados de excepción los que determinan al artista: todos los que están profundamente emparentados y entrelazados con los

fenómenos mórbidos: de modo que no parece posible ser artista y no estar enfermo.

Los estados fisiológicos que en el artista son cultivados, por decirlo de alguna manera, como la «personalidad», que en sí son inherentes en cierto grado al hombre en general:

1. la *embriaguez*: el sentimiento de fuerza intensificado; la necesidad interior de hacer de las cosas un reflejo de su propia plenitud y perfección;

2. la *extrema agudeza* de ciertos sentidos: de modo que comprenden —y crean— un lenguaje cifrado totalmente diferente... —lo que parece ligado a ciertas enfermedades nerviosas— la extrema movilidad de donde surge una extrema comunicatividad... el deseo de hablar a todo lo que sabe hacer señas... una necesidad de liberarse de alguna manera a través de signos y gestos; capacidad de hablar de sí mismo mediante cien medios de expresión... un estado *explosivo* —hay que imaginar este estado, en primer lugar, como presión e impulso que liberar, a través de todo tipo de trabajo muscular y de movilidad, la exuberancia de la tensión interna; después, como *coordinación* involuntaria *de este movimiento* con los procesos internos (imágenes, pensamientos, deseos) —como una especie de automatismo de todo el sistema muscular bajo el impulso de fuertes estímulos que obran desde el interior— incapacidad *de evitar* la reacción; el aparato de inhibición está *desenganchado*, por decirlo de alguna manera. Cada movimiento interno (sentimiento, pensamiento, afecto) va acompañado de *alteraciones vasculares* y, en consecuencia, de alteraciones del pigmento, la temperatura, la secreción; la fuerza *sugestiva* de la música, su «*suggestion mentale*»;

3. la obligación de imitar: una irritabilidad extrema, en la que un modelo dado se comunica contagiosamente, un estado ya es adivinado y *representado* por signos... Una imagen, que aparece internamente, obra ya como movimiento de los miembros... una cierta suspensión de la voluntad... (¡¡¡¡Schopenhauer!!!!)

Una forma de ser sordo, de ser ciego para todo lo exterior, el ámbito de las excitaciones toleradas está nítidamente delimitado.

***

Esto diferencia al artista del aficionado (del que es receptivo al arte): éste tiene en la recepción su punto culminante de excitabilidad; el primero en la donación, de modo que un antagonismo de estas dos aptitudes no sólo es natural sino deseable. Cada uno de estos estados tiene una óptica inversa, exigir del artista que se ejercite en la óptica del oyente (del crítico) significa que se *empobrece* él mismo y su fuerza específica... Ocurre aquí como en la diferencia de los sexos: no hay que exigir del artista, que *da*, que se haga mujer, que «*recibe*»...

Nuestra estética ha sido hasta ahora una estética de mujer, pues sólo los receptivos al arte han formulado sus experiencias: ¿qué es la belleza? Hasta hoy el artista está ausente en toda la filosofía... Esto es, como se da a entender más arriba, un error necesario; pues el artista que se pusiera a comprenderse se equivocaría —no tiene que mirar hacia atrás, no tiene nada que mirar, tiene que dar. Ser incapaz de la crítica honra a un artista... de otro modo es mitad y mitad, es «moderno»... (Primavera de 1888, 14 [170].)

247. *Filósofo*

Seriedad

**

En toda gran seriedad, ¿no es ella misma ya una enfermedad? ¿Y un primer afeamiento?

El sentido de la fealdad se despierta al mismo tiempo que la seriedad; uno deforma ya las cosas cuando se las toma en serio...

Que alguien tome la mujer en serio, ¡qué fea se pone enseguida la mujer más bella! [...] (Primavera de 1888, 15 [18].)

248. Antes no se sabía que una involución no es posible. Pero todos los moralistas y sacerdotes intentan devolver a los hombres a un esquema anterior y desarrollar en ellos virtudes que antes habían sido virtudes. [...]

Todo el romanticismo del ideal es falso por creer posible la involución. De hecho, los románticos representan una forma enferma de decadencia: están muy adelantados, muy rezagados y son totalmente estériles... El anhelo de un pasado remoto es en sí mismo un testimonio de un profundo desagrado y ausencia de futuro [...]. (Primavera de 1888, 15 [97].)

249. El gran estilo se produce como consecuencia de la gran pasión. No acepta gustar, olvida persuadir. Manda. *Quiere*.

Los artistas, como suelen ser, cuando son auténticos, moderados en sus necesidades: realmente sólo tienen dos, su pan y su arte —*panem et Circem* [...] (Primavera de 1888, 15 [118].)

250. ¿Qué es bueno? Todo lo que eleva en el hombre el sentimiento de fuerza, la voluntad de poder, la fuerza misma.

¿Qué es malo? Todo lo que procede de la debilidad.

¿Qué es felicidad? El sentimiento de que el poder ha crecido de nuevo, de que ha sido superado un nuevo obstáculo. [...] (Primavera de 1888, 15 [120].)

251. Aesthet<ica>

Bien considerado: ¿qué es lo bello y lo feo?

Nada es más relativo, digamos *más limitado* que nuestro sentimiento de lo bello. Quien quisiera pensarlo separado del placer del hombre, perdería enseguida el suelo bajo los pies. En la belleza, el hombre se admira como tipo; en casos extremos se adora a sí mismo. Pertenece a la esencia de un tipo el ser feliz únicamente en la contemplación de sí mismo, el decirse sí sólo a sí mismo. El hombre, por mucho que vea el mundo colmado de belleza, siempre lo ha colmado sólo con su propia «belleza»; lo que quiere decir que tiene por bello todo lo que le recuerda el sentimiento de perfección con el que como hombre está entre las cosas. ¿Ha *embellecido* realmente el mundo con eso?... Y finalmente, ¿tal vez no sería siquiera bello el hombre a los ojos de un juez superior del gusto?... No quiero decir con esto indigno, pero ¿un poco cómico?...

***

2

¡Oh Dioniso, divino!, ¿por qué me tiras de las orejas? Encuentro una especie de buen humor en tus orejas, Ariadna: ¿por qué no son aún más largas?

***

<3>

«Nada es bello, sólo el hombre es bello». Sobre esta ingenuidad se basa toda nuestra estética: es su primera «verdad».

Añadamos enseguida la «verdad» complementaria, no es menos ingenua: que nada es feo sino el hombre *malogrado*.

Donde el hombre sufre de la fealdad, sufre del aborto de su tipo; y donde le recuerda, aunque sea muy lejanamente, ese aborto pone allí el predicado «feo». El hombre ha colmado el mundo de fealdad: eso quiere decir siempre con su propia fealdad sólo... ¿Ha hecho con ello que el mundo sea más feo?...

***

<4>

Todo lo feo debilita y aflige al hombre: le recuerda el derrumbamiento, el peligro, la impotencia. Se puede medir la impresión de la fealdad con el dinamómetro. Donde está afligido, allí obra de alguna manera algo feo. El sentimiento de poder, la voluntad de poder crece con lo bello, disminuye con lo feo.

<5>

En el instinto de la memoria se ha acumulado un enorme material: tenemos miles de signos en los que se nos revela la degeneración del tipo. Donde se alude al agotamiento, cansancio, pesadez, decrepitud, a la falta de libertad, convulsión, descomposición, podredumbre, allí habla enseguida nuestro juicio de valor más bajo: *allí el hombre odia la fealdad...*

Lo que allí odia es siempre la *degeneración de su tipo*. En ese odio consiste toda la filosofía del arte.

***

<6>

Si mis lectores están suficientemente iniciados en que «el bueno» también representa en el gran espectáculo universal de la vida una forma de agotamiento, honrarán la consecuencia del cristianismo que concibió al bueno como el *feo*. En eso tenía razón el cristianismo.

En un filósofo es una infamia decir: lo bueno y lo bello es uno; si encima añade «también la verdad», habría que darle de palos. La verdad es fea: *tenemos el arte* para no perecer en la verdad.

***

7

Me tomé muy en serio desde el principio la relación del arte con la verdad; y aun hoy todavía me paraliza un horror sagrado en

presencia de este divorcio. Mi primer libro <estaba> consagrado a este problema; *El nacimiento de la tragedia* cree en el arte sobre el fondo de otra creencia: que *no es posible vivir con la verdad*; que la «voluntad de verdad» es ya un síntoma de degeneración...

Expongo de nuevo la concepción singularmente sombría y desagradable de ese libro. Tiene la primacía sobre todas las demás concepciones pesimistas de <ser> *inmoral*: no está inspirada, como las que lo están por la Circe de la filosofía, por la virtud.

El arte en «El nacimiento de la tragedia». (Primavera-verano de 1888, 16 [40].)

252.

¡Cuánto puede hacer esa embriaguez que se llama amor y que otra cosa si no es el amor! Pero sobre esto cada uno tiene su propio saber. La fuerza muscular de una muchacha *crece* en cuanto un hombre se le acerca; hay instrumentos para medir esto. En relaciones entre los sexos aún más estrechas, como las que conllevan, por ejemplo, el baile y otros usos sociales, esta fuerza aumenta tanto que hace posibles auténticas *proezas*: uno acaba por no creer en sus propios ojos —¡y en el reloj! Aquí hay que tener en cuenta, sin embargo, que el baile en sí, como todo movimiento muy rápido, provoca una especie de embriaguez en todo el sistema vascular, nervioso y muscular. Hay que contar en este caso con los efectos combinados de una doble embriaguez. ¡Y qué prudente es estar de vez en cuando un poco tocado de la cabeza!... Hay realidades que nunca deben confesarse; por eso se es mujer, por eso se tienen todos los pudores femeninos... Esas jóvenes criaturas que bailan ahí están evidentemente más allá de toda realidad: sólo bailan con ideales muy palpables, ven incluso lo que es más todavía, ideales sentados alrededor de ellas: ¡las madres! Ocasión de citar el *Fausto*... Tienen un aspecto incomparablemente mejor cuando se les va un poco la cabeza, estas bonitas criaturas, —¡y qué bien lo saben! ¡hasta se vuelven amables, *porque* lo saben!—. Por último, las inspira también su atavío; su atavío es su *tercera* pequeña embriaguez: creen en su modisto como creen en Dios: —¿y quién las disuadiría de esta fe? ¡Esta fe hace feliz! ¡Y la admiración de sí es sana! La admiración de sí protege de los resfriados. ¿Se ha resfriado una bonita mujer que se sabía bien vestida? Aun suponiendo el caso de que apenas estuviese vestida... (Mayo-junio de 1888, 17 [5].)

253. *Sobre la fisiología del arte.*

1. La embriaguez como presupuesto: causa de la embriaguez.
2. síntoma típico de la embriaguez
3. el sentimiento de fuerza y de plenitud en la embriaguez: su efecto *idealizante*
4. el *exceso* real de fuerza: su *embellecimiento* real. Reflexión: hasta qué punto nuestro valor «bello» es perfectamente *antropocéntrico*: a partir de presupuestos biológicos sobre el crecimiento y el progreso. El exceso de fuerza, por ejemplo, en la *danza* de los sexos. La morbosidad en la embriaguez; la peligrosidad fisiológica del arte
5. lo apolíneo, lo dionisíaco... Tipos fundamentales: más extensos comparados con nuestras artes particulares
6. pregunta: ¿dónde clasificar la arquitectura?
7. la colaboración de las capacidades artísticas en la vida normal; su ejercicio tónico: al revés, lo feo
8. la cuestión de la epidemia y el contagio.
9. problema de la «salud» y la «histeria» – Genio = neurosis
10. el arte como sugestión, como medio de comunicación, como ámbito de la invención de la inducción psicomotriz
11. Los estados no artísticos: objetividad, la manía del reflejo, neutralidad. La *voluntad* empobrecida; pérdida de capital
12. Los estados no artísticos: abstractividad. Los *sentidos* empobrecidos.
13. Los estados no artísticos: consunción, empobrecimiento, agotamiento, —voluntad de nada. Cristiano, budista, nihilista. El *cuerpo* empobrecido.
14. Los estados no artísticos: idiosincrasia (la de los *débiles*, de los *mediocres*). El miedo a los sentidos, al poder, a la embriaguez (instinto de los vencidos de la vida)
15. ¿Cómo es posible el arte *trágico*?
16. El tipo del romántico: equívoco. Su consecuencia es el «naturalismo»...
17. Problema del *actor* – la «falsedad». La típica facultad de metamorfosis como *defecto de carácter*... la falta de pudor, el payaso, el sátiro, el bufón, el Gil Blas, el actor que interpreta el papel de artista...
18. El arte como *embriaguez*, médicamente: amnesia, tónico, impotencia total o parcial. (Mayo-junio de 1888, 17 [9].)

254. 9.

Reconocer en los griegos «bellas almas», «estatuas armoniosas» y la «sublime sencillez» win<c>kelmaniana —de semejante *niaiserie allemande* estaba protegido por el psicólogo que llevaba en mí. Vi sus poderosos instintos, la voluntad de poder; les vi temblar ante la violencia irrefrenable de ese instinto, vi cómo todas sus instituciones crecían a partir de medidas preventivas para protegerse mutuamente de su *explosivo* interior. La enorme tensión del interior se descargó entonces terriblemente hostil contra todo lo exterior: los municipios se desgarraban entre sí para que los ciudadanos mismos, a este precio, no se desgarraran entre sí. Era necesario ser fuerte, la soberbia y ágil corporalidad del griego fue una necesidad, no una «naturaleza». Fue una *consecuencia*: no estaba en absoluto desde el principio. Y con fiestas y artes no querían otra cosa más que *sentirse* cada vez más fuertes, más bellos, cada vez más perfectos: son medios de glorificarse a sí mismo, medios de intensificar la voluntad de poder. ¡Juzgar a los griegos por sus filósofos! ¡Usar la sabiduría moral de las escuelas filosóficas para explicar *lo que* era ser griego! Esto siempre me valió como prueba de la finura psicológica que caracteriza a los alemanes... ¡Los filósofos son los *décadents* del helenismo, la reacción contra el gusto *clásico*, contra el gusto *noble*! Las virtudes socráticas fueron predicadas porque empezaron a faltar a los griegos... Fui el primero que, para comprender al griego *arcaico*, tomó en serio ese maravilloso fenómeno que recibió el nombre de Dioniso. Mi venerable amigo Jakob Burckhardt, de Basilea, comprendió perfectamente que con ello se hizo algo esencial: añadió a su *Cultura de los griegos* una sección específica sobre el problema. Si se quiere lo contrario, véase de cerca la despreciable ligereza con la que, en su época, el célebre filólogo Lobeck trató estas cosas. [...] Pero, prescindiendo de estos sinsentidos despreciables, se podría hacer valer que el elemento dionisíaco es para nosotros incompatible con todo el concepto «griego», más aún con el concepto «clásico» que Winckelmann y Goethe se formaron: —temo que el propio Goethe no ha excluido por principio algo de esa índole de las posibilidades del alma helena. Y sin embargo sólo en los misterios dionisíacos se expresa todo el fondo del instinto heleno. Pues ¿qué se garantizaba el heleno con estos misterios? La vida eterna, el eterno retorno de la vida, la promesa y la consagración del futuro en la procreación, el triunfante decir sí a la vida más allá de la muerte y el cambio, la *verdadera* vida como la continuidad de la

vida global en la comunidad, la ciudad, la unión de los sexos; el símbolo sexual como el símbolo más venerable en general, la auténtica esencia del símbolo de toda la piedad antigua; el agradecimiento más profundo para cada parte en el acto de la procreación, de la gestación, del nacimiento. En la doctrina de los misterios el dolor es santificado: los «dolores del alumbramiento» santifican el dolor en general; todo devenir, crecimiento, toda garantía de futuro *provoca* el dolor; para que exista el eterno placer de la creación, eternamente tiene que existir el tormento del alumbramiento... No conozco un simbolismo más elevado. Sólo el cristianismo ha hecho de la sexualidad una *suciedad*: el concepto de *inm<aculata conceptio>* fue la suprema bajeza espiritual que nunca se alcanzó en la tierra, que ensució el origen de la vida...

La psicología del orgiasmo, en tanto que sentimiento rebosante de vida, en cuyo interior mismo el dolor sólo obra como estimulante, me dio la clave del sentimiento *trágico*, que no fue comprendido ni por Aristóteles ni, especialmente, por los pesimistas. La tragedia está tan lejos de probar nada para el pesimismo de los helenos en el sentido de Schopenhauer, que es justamente, al revés, su antítesis más extrema. Al decir sí a la vida, incluso a los problemas más extraños y difíciles, a la voluntad de vivir que disfruta de su propia inagotabilidad en el sacrificio de sus tipos superiores, a eso lo llamé dionisíaco, lo entendí como el auténtico puente hacia una psicología del poeta trágico. No para liberarse del horror y la piedad y purgar un afecto peligroso mediante una descarga vehemente del mismo, éste era el camino de Aristóteles: en otro caso, disfrutar del eterno placer de la creación y el devenir más allá del horror y la piedad, tener por debajo de sí su horror, su piedad [...]. (Octubre-noviembre de 1888, 24 [1].)

III. El artista y la obra de arte

255. Afirmamos más bien que toda la oposición de lo objetivo y lo subjetivo (que sigue siendo el criterio en Schopenhauer para clasificar las artes) es totalmente impertinente en la estética, ya que sólo puede pensarse el sujeto, el individuo que quiere y persigue sus fines egoístas, como enemigo, no como origen del arte. En tanto que el sujeto es artista, está liberado de voluntad individual, en cierto modo se ha convertido en el *medium* por el que el sujeto que es verdaderamente uno celebra su redención en la apariencia. (NT, 5.)

256. Sólo en tanto que el genio, en el acto de la producción artística, se mezcla con ese artista primordial del mundo, conoce algo de la esencia eterna del árte; ya que está en ese estado parecido, de forma maravillosa, a la imagen inquietante del cuento que puede girar los ojos y mirar hacia sí mismo. En ese momento es al mismo tiempo sujeto y objeto, poeta, actor y espectador. (NT, 5.)

257. Según Aristóteles la ciencia nada tiene que ver con el entusiasmo, ya que no se puede confiar en esa fuerza extraña; la obra de arte es el producto del conocimiento artístico en una naturaleza de artista conveniente. ¡Provincianismo! (Otoño de 1869, 1 [65].)

258. Los grandes genios son incomprensibles y realmente insondables para las moscas vulgares. Si a pesar de ello se establece paulatinamente una justa valoración de ellos, son los espíritus afines a ellos los que los han reconocido. La suma total de los juicios estéticos se puede reducir a los grandes genios: hay pocos arquetipos. Por esto la posición que mantienen los grandes espíritus entre sí es tan sorprendentemente importante. (Otoño de 1869, 2 [20].)

259. A toda creación está adherido algo oscuro, algo elemental. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 2 [24].)

260. [...] La acción del genio suele consistir en echar una nueva red de ilusiones sobre una masa bajo la que ésta pueda vivir. [...] (Final de 1870, 6 [3].)

261. El arte no puede tener su misión en la cultura y en la formación, sino que su fin debe ser uno más elevado que sobrepase la humanidad. ¿Se cree realmente que una estatua de Fidias pueda ser aniquilada si no desaparece la idea de la piedra a partir de la que fue hecha?

Con eso debe satisfacerse el artista. Es el único inútil, en el sentido más temerario. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [199].)

262. [...] El hombre y el genio se oponen en la medida en que el primero es completamente obra de arte sin llegar a ser consciente, porque en él la satisfacción como en otra obra de arte pertenece por completo a otra esfera de conocimiento y reflexión: en este sentido pertenece a la naturaleza, que no es otra cosa que un reflejo, en forma de visión, del uno primordial. En el genio, por el contrario —aparte del significado que le corresponde como hombre—, existe al mismo tiempo esa facultad, propia de otras esferas, de sentir el éxtasis de la visión misma. Si la satisfacción en el hombre que sueña sólo se revela de forma crepuscular, el genio es capaz de la suprema satisfacción en ese estado; como, por otra parte, él mismo domina ese estado y puede provocarlo él solo a partir de sí mismo. Después de lo que hemos observado sobre el significado predominante del sueño para el uno primordial, podemos considerar la totalidad de la *vida despierta* del hombre individual como una preparación para su sueño; ahora debemos añadir que *el conjunto de la vida onírica de muchos hombres* es, por su parte, la preparación del *genio*. En ese mundo del no ser, de la apariencia, todo debe *devenir*: y por tanto también deviene el genio, mientras en un complejo humano, en un individuo más grande, ese placer crepuscular del sueño aumenta cada vez más hasta alcanzar ese placer propio del genio —fenómeno que podemos imaginar en la paulatina salida del sol que anuncia la aurora y los rayos mensajeros. La humanidad, con toda la naturaleza como el seno materno que presupone, en este sentido amplio puede ser descrita como el continuo nacimiento del genio: del prodigioso y eterno punto de vista del uno primordial se logra el genio en cada momento, y toda la pirámide de la apariencia hasta su cima. [...]

263. El filósofo es una autorrevelación de los talleres de la naturaleza; filósofos y artistas hablan de los secretos de la artesanía de la naturaleza. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [17].)

264. Contra la historiografía icónica y contra las ciencias de la naturaleza son necesarias tremendas fuerzas *artísticas*.

¿Cuál es la obligación del filósofo? En medio del hormigueo, poner el acento sobre el problema de la existencia, sobre los problemas eternos en general.

El filósofo debe *distinguir* aquello de lo que tiene necesidad y el artista debe *crearlo*. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [23].)

265. El hombre ha usado enseguida la teoría kantiana del conocimiento para glorificar también al hombre: el mundo sólo tiene realidad en él. Rueda de aquí para allá como una pelota en las cabezas humanas. Esto sólo quiere decir, en realidad: imaginemos que existe una obra de arte y un hombre estúpido que la contempla. Sin duda existe como fenómeno cerebral para este estúpido sólo en la medida en que él mismo es artista y aporta las formas. Podría afirmar con audacia: fuera de mi cerebro la obra no tiene realidad alguna. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [153].)

266. La obra de arte se comporta con la naturaleza como el círculo matemático con el círculo natural. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [252].)

267. [...] Lo demuestra la obra de arte: comprende al creador mismo, a pesar de que está dirigida, por un lado, hacia el público. [...] (Invierno de 1872-1873, 23 [19].)

268. [...] No hay duda alguna de que el artista hace su obra para los demás hombres. Sin embargo, sabe que nadie comprenderá y amará su obra como él mismo. El grado superior de conocimiento y de amor es, no obstante, necesario para que se origine un grado inferior: ese grado inferior es el fin que la naturaleza persigue con la obra de arte, dilapida sus medios y fuerzas y el gasto es mucho mayor que el beneficio. Y sin embargo ésta es la relación natural en todas partes. Pocos gastos y un beneficio centuplicado sería más razonable. Menos esfuerzo, menor placer y conocimiento en el propio artista, pero un crecimiento extraordinario de placer y conocimiento en el receptor de la obra sería algo dispuesto más ventajosamente. Si pudiéramos cambiar los papeles, el artista tendría que ser el hombre débil, y el oyente y espectador que reciben tendrían que ser los hombres fuertes. La fuerza de las obras de

arte sólo crecería con su resonancia en el pueblo. Del mismo modo que la velocidad crece con el cuadrado de las distancias. ¿Es absurdo querer que el efecto del arte sea débil al comienzo y fuerte al final? ¿O al menos que se reciba tanto como se da, que la causa y el efecto tengan la misma fuerza?

Por esto con tanta frecuencia da la impresión de que un artista y sobre todo un filósofo están por casualidad en su tiempo, viajeros dispersos o anacoretas rezagados. [...] (Verano-otoño de 1873, 29 [218].)

269. El poeta, en un primer momento, ha de ver una cosa con precisión y después con imprecisión: ha de velarla a propósito. Algunos buscan esto directamente, pero no lo logran (como es el caso de Schiller). La naturaleza debe traslucirse a través del vestido. (1876, 16 [21].)

270. Quien quita es un artista; quien añade, un calumniador. (1876, 16 [22].)

271. *Sobre lo estético: algo fuerte.*

La supresión, medio principal del idealismo. No hay que mirar con tanta precisión, de modo que *se obligue* al *espectador a retirarse muy lejos* para que pueda contemplar desde ese punto (como en la pintura decorativa). ¡Qué importante es apreciar la lejanía del observador! En este punto no debe vacilar el artista. Se muestra precisamente con qué exactitud debe partir del sentimiento más fuerte de *su* oyente. [...] (1876, 17 [1].)

272. Quien quiere embellecer las cosas para su representación tiene que hacer como el poeta que quiere embellecer un pensamiento: debe tensarlo en el metro y poner el hilo del ritmo sobre él; para que se adecue al verso, tiene que deteriorar un poco el pensamiento. El deterioro del conocimiento para después plegar las cosas al arte: un secreto de los que saben vivir con placer. (1876, 17 [18].)

273. El artista necesita la infidelidad de la memoria para no copiar la naturaleza, y así transformarla. (1876, 17 [32].)

274. El mejor autor se avergüenza de ser escritor, es demasiado rico en pensamientos y demasiado noble para no avergonzarse de dejar ver su riqueza si no es ocasionalmente. (Octubre-diciembre de 1876, 19 [32].)

275. Los buenos artistas no deben *escuchar con atención.* (Primavera-verano de 1877, 22 [70].)

276. La forma de una obra de arte siempre tiene algo contingente. El escultor puede poner o quitar muchos pequeños rasgos, lo mismo que el pianista. Hay que componerla de tal forma que ejerza un efecto: esto es, la vida ejerce un efecto sobre la vida. Como si alguien contara una historia de su vida. Quedarse dormido. (Primavera-verano de 1877, 22 [82].)

277. Los artistas son los *abogados de la pasión*, ya que ésta tiene mucho efecto y da al artista diez veces más la oportunidad de mostrar su arte. Se forma así la apariencia de que las pasiones son algo magnífico, deseable, pues los poetas ponen en la boca las palabras más bellas; pero en realidad glorifican la pasión porque quieren glorificarse a sí mismos lo más posible. Parcialmente son ellos mismos quienes tienen inclinaciones pasionales, precisamente por eso son sus propios abogados. Ahora bien, son ellos los que establecen lo que hay que glorificar en el mundo, son los panegiristas natos de las cosas; han modificado realmente la posición del hombre con relación a la pasión, es decir, ellos *la han sublimado, idealizado*: el amor por ejemplo. En esto reside su mérito. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [101].)

278. La bebida y el lujo son para los pobres de pensamientos que quieren tener sensaciones. Por esto se corrompen con tanta facilidad los artistas. (Verano de 1878, 29 [5].)

279. Si un artista quiere impresionar, elevar, transformar a los hombres, puede servirse para ello, en tanto que artista, de medios indecentes; su santo fin no santifica nada en absoluto. Pues su fin lo juzga el tribunal moral; sus medios, el tribunal estético. (Otoño de 1878, 32 [5].)

280. Los artistas piensan que los momentos agradables, un desbordamiento del corazón, son el objetivo del mundo: se consideran los predicadores de los momentos felices. (Otoño de 1878, 33 [3].)

281. Los hombres inventivos viven de una *forma totalmente distinta* que los activos; necesitan *tiempo* para que aparezca la actividad irregular y sin objetivo, *ensayos, nuevas vías*, en lugar de ir por caminos trillados, como hacen las personas activas y útiles, andan a tientas. (Principio de 1880, 1 [80].)

282. Alguna vez el arte de los artistas tendrá que descomponerse totalmente en la necesidad de fiesta de los hombres; el artista solitario que expone su obra habrá desaparecido; estarán en primera fila de los que inventan para la alegría y la fiesta. (Principio de 1880, 1 [81].)

283. 48. El músico dramático no debe ser actor sólo como poeta sino también como músico actor de cabo a rabo. Esto le separa inexorablemente del verdadero poeta y del verdadero músico; comparado con cada uno de ellos es de una especie inferior. Pero como actor puede elevarse a la genialidad y al mismo rango de ellos. (Primavera de 1880, 3 [27].)

284. 83. Hay que poner en el debe el malestar que se extiende tan a menudo alrededor de los hombres productivos cuando se estima la alegría y la elevación que los hombres deben a sus obras. Su incapacidad de dominarse, su envidia, la maldad e inseguridad de su carácter, lo mismo hacen de ellos un malhechor de la humanidad que uno de sus benefactores. La conducta del genio con otros es especialmente una de las páginas más oscuras de la historia. La veneración del genio ha sido a menudo una adoración inconsciente del diablo. Habría que contar cuántos hombres han echado a perder su carácter, su gusto en el entorno de un genio. Grandes hombres sin obras son tal vez más necesarios que las grandes obras por las que hay que pagar el precio de las almas de los hombres. Pero, mientras tanto, apenas se entiende lo que es un gran hombre sin una gran obra. (Primavera de 1880, 3 [41].)

285. El carácter mezclado, impuro del artista, ambicioso y sin miramientos, en furiosa rivalidad con todo lo que tiene prestigio, incluso con todo lo que es excelente y digno de estimación, sin escrúpulos con los medios, detractor, malintencionado, totalmente Napoleón, aunque uno se siente con *éste* en un ambiente leal, porque sabe lo que quiere, no se miente a sí mismo. La especulación sobre las masas, sobre los entusiastas de todo tipo, ese miedo al

espíritu y a la ciencia mor<al> (Napoleón no toleraba que se hablase de Tracy o Cabanis en cualquier sentido), todo lo que pudiera herir los instintos de los mejores partidarios, de los fanáticos, se olfatea y se denosta, se estigmatiza como objeto de odio incluso en el *motivo del arte*, y al revés: *el arte* predica el fanatismo, el amor furiosamente mortal. Amante de la comodidad en la vida propia, se declara partidario de las *virtudes* fanáticas más radicales (como la castidad, la santidad, la fidelidad incondicional); así, todo se convierte en una escuela del fanatismo, arte, opiniones, partidarios. (Verano de 1880, 4 [66].)

286. Debemos cambiar nuestras ideas sobre los genios. No sé por qué los hombres fructíferos no deberían conducirse con tranquilidad y modestia (Moltke) o más bien es contrario a toda fecundidad lanzar así su persona al tumulto de las opiniones y estar uno mismo lleno de pretensiones que nos vuelven inquietos, impacientes, y arrebatan la inspiración de la gestación. No dejo de oír cada compás, los defectos que tiene el músico: su voluntad de significar más, su rechazo a las reglas, su insistencia en hacer ver lo que hace mejor que los demás, todas esas mezquindades son constantes en el que produce sólo cuando el sinsentido del genio se desencadena en él. De lo contrario, h<ombres> como Moltke. (Verano de 1880, 5 [42].)

287. Diferencia esencial: unos tienen presente un estado ejemplar de las cosas fuera de ellos, donde éstas les procurarían lo más agradable para ellos (los políticos, socialistas, etc.) Otros, un estado ejemplar de sí mismos en que procurarían a las cosas exteriores y a los hombres lo más agradable para ellos: el último estado es el ideal de las n<aturalezas> productivas, el primero el de los que trabajan con fastidio: ¡prefieren ser pasivos! Unos son los dominantes y los otros los esclavos. Los primeros no dudan que, si se convirtieran en esto o aquello, arrancarían los sonidos más espléndidos al instrumento del mundo. Los últimos no dudan que, si todo se ordenara con fijeza y se dejara a un lado al individuo (el señor), todo sería previsible y ellos tendrían *impresiones* agradables de la vida. «Hombres que expresan y hombres que reciben impresiones». (Otoño de 1880, 6 [23].)

288. el genio, el producto de una serie de *felices contingencias*: no se conocen de antemano sus condiciones. La mera protección

en el sentido de la moralidad hasta ahora existente no crea ningún genio ni fecundidad en absoluto; la moral nada sabe de la educación y del uso de los instintos malos y contingencias, mucho más sabe la *praxis*. Es imposible fomentar el genio *intencionadamente*, habría que conocerlos en profundidad. Las mujeres, al intentar fomentarlos, suelen llevarlos a la aniquilación. (Otoño de 1880, 6 [111].)

289. [...] No hay nada que vuelva a los artistas más vulgares (¡y a las mujeres!) que dejarse querer. [...] (Otoño de 1880, 6 [191].)

290. Nuestras mayores sublimaciones y estremecimientos del cielo más puro nos los debemos a nosotros mismos: se los prestamos a las obras de arte y así se hacen grandes, las mejoramos y a veces las desconocemos a su favor. (Otoño de 1880, 6 [243].)

291. Honestidad en el arte: ¡nada que ver con el realismo! Esencialmente, honestidad de los artistas contra sus fuerzas: no quieren mentirse a sí mismos ni embriagarse; no producir el efecto en sí mismo, sino imitar la experiencia (el auténtico efecto). (Otoño de 1880, 6 [244].)

292. La representación de los tipos ejemplares sería mérito principal de los artistas: desarrollar el sentido de la unidad y de lo proporcionado. El artista *escoge* y *alaba* de esta manera. Los griegos fueron grandes por su gusto por lo característico: ¡Tucídides y Sófocles, flores de gusto! (Otoño de 1880, 6 [309].)

293. Los músicos y escritores que siempre representan algo que no son, los rétores actores. (Otoño de 1880, 6 [447].)

294. Para que un artista o pensador lleve su especie a la perfección ha de tener una fe que es una injusticia y una limitación de la fe de los demás. Pues ahí debe ver *más* y algo más grande de lo que es; de lo contrario, no emplea toda su fuerza. Una gran parte de la fascinación que tiene la primera idea se desgasta por el largo roce de la ejecución: por eso la fascinación ha de ser mucho más grande que razonable, ¡en otro caso no llegaría hasta el final! (Final de 1880, 7 [25].)

295. Es pura mitología creer que encontraremos nuestro yo más propio después de haber abandonado u olvidado esto y aquello. Así nos reducimos una y otra vez hasta el infinito; al contrario, *hacernos a nosotros mismos*, *crear* una forma a partir de todos los elementos, ¡ésa es la tarea! ¡Siempre la de un escultor! ¡La de un hombre creador! ¡*No* por el conocimiento, sino por el ejercicio y un modelo llegamos a ser *nosotros mismos*! ¡El conocimiento tiene en el mejor de los casos el valor de un medio! (Final de 1880, 7 [213].)

296. Compensación del poeta, su sufrimiento y el placer de expresarlo. (Final de 1880, 7 [292].)

297. El *pathos* del artista dramático es objeto de escarnio cuando se muestra en un lugar distinto de la escena, ese artista es ante todo actor. (Primavera de 1880-primavera de 1881, 10 [A7].)

298. *El querer hacer sufrir, el placer de la crueldad* tiene detrás de sí una gran historia. Los cristianos en su conducta con los paganos; los pueblos contra sus vecinos y enemigos; los filósofos contra hombres de distinta opinión; todos los librepensadores; todos los periodistas; todos los que viven apartados, como los santos. Casi todos los escritores. Incluso en las obras de arte hay tales rasgos que sugieren una mala intención contra el rival. O como en Heinrich von Kleist, que con su fantasía quiere hacer violencia al lector; Shakespeare también. Del mismo modo toda risa, y la comedia.

Del mismo modo el placer de fingir: gran historia.

¿Es el hombre *malo* por eso? (Primavera-otoño de 1881, 11 [89].)

299. Quiero enseñar un arte superior al de las obras de arte: el de la invención de las *fiestas*. (Primavera-otoño de 1881, 11 [170].)

300. ¡Llega a ser lo que eres una y otra vez, el maestro y el moldeador de ti mismo! ¡No eres escritor, sólo escribes para ti! (Primavera-otoño de 1881, 11 [297].)

301. [...] ¡qué crueles son todos los artistas, pues quieren por todos los medios que sus vivencias ejerzan y adquieran violencia y que sus sufrimientos se hagan nuestros! [...] (Otoño de 1881, 14 [20].)

302. 30. Los creadores son los más odiados, pues son los aniquiladores más radicales. (Verano-otoño de 1882, 3 [1].)

303. 119. «Ya no creo en nada». Ésta es la auténtica manera de pensar de un hombre *creador*. (Verano-otoño, 1882, 3 [1].)

304. Pocos problemas intelectuales de conciencia tiene el actor: cree en aquello que le sirve para convencer lo más posible.

Sólo son creadores los que evalúan e inventan nuevos valores: sólo alrededor de ellos gira el mundo. A quien hace creer en los nuevos valores, el pueblo le llama «creador» (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 4 [36].)

305. [...] Primero el hombre hace el mundo pensable —aún estamos ahí. Y una vez que lo ha comprendido y siente que el mundo es, a partir de ese momento, su *obra*, ¡ahora tiene que *amar* su obra, como todo creador! [...] (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 4 [67].)

306. 9. Quiero saber, desde cualquier punto de vista, si eres un *creador* o *alguien que cambia las cosas de sitio*: como creador perteneces a los libres, como lo segundo eres su esclavo y su instrumento. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

307. 87. Como creador vives más allá de ti, dejas de ser tu contemporáneo. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

308. 217. Os llamarán los destructores de la moral, pero sólo sois los inventores de vosotros mismos. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

309. 225. *La voluntad de sufrir*: debéis vivir de vez en cuando en el mundo, vosotros creadores. Debéis *estar a punto de* perecer, y *bendecir* posteriormente vuestro laberinto y extravío. De lo contrario no podéis *crear*, sino sólo *desaparecer*. Debéis tener vuestras cumbres y ocasos. Debéis tener vuestro mal y a veces haceros cargo de vosotros de nuevo. Vosotros que eternamente retornáis, debéis hacer un retorno de vosotros mismos. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

310. 226. Crear es la redención del sufrimiento. Pero el sufrimiento es necesario para los creadores. El sufrimiento es transformarse, en cada nacimiento hay una muerte. No basta con ser el niño, sino también la parturienta: como el creador. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

311. **Conquistar** es la consecuencia natural de una fuerza *desbordante*; es lo mismo que la **creación** y **la procreación**, es decir, la *encarnación de su propia imagen* en una materia extraña. Por esto, el hombre superior debe *crear*, es decir, restregar su *superioridad* en los demás, sea como pedagogo, *sea como* **artista**. El artista quiere **comunicar*se*** y su gusto también: un artista *para sí* es una contradicción. Lo mismo ocurre con los *filósofos*: quieren hacer *dominante* su gusto del mundo; por esto lo enseñan y **escriben**. Allí donde haya una fuerza desbordante, quiere conquistar: a este instinto se le llama a menudo *amor*. [...] (Primavera-verano de 1883, 7 [107].)

312. Nuestro cuerpo es algo muy superior, mucho más refinado, complicado, perfecto y moral que todas nuestras relaciones e instituciones humanas conocidas por nosotros: ¡la pequeñez de sus instrumentos y servidores no es ningún argumento razonable contra ello! En cuanto a la belleza, sus producciones son supremas, ¡y nuestras *obras de arte* son sólo sombras en la pared al lado de esta belleza no sólo aparente, sino viva! (Primavera-verano, 1883, 7 [133].)

313. Primero asimilación a la obra, **después** *asimilación a su creador*, ¡que sólo habló por señas! (Primavera-verano de 1883, 7 [193].)

314. Toda creación es conmoción —y donde actúan manos creadoras hay mucha muerte y extinción.

Y sólo eso es morir y andar hecho pedazos: sin piedad el escultor golpea el mármol.

Para rescatar de la piedra la estatua que allí duerme, no debe tener piedad —por eso todos debemos sufrir y morir y convertirnos en polvo.

Pero nosotros mismos somos los escultores al servicio de su mirada: a menudo temblamos nosotros mismos ante la brutalidad creadora de nuestras manos. (Junio-julio de 1883, 10 [20].)

315. 29. ¿Qué es el genio? Querer un fin elevado *y* los medios de conseguirlo. (Verano de 1883, 12 [1].)

316. [...] Convertir en *una persona* al artista (el que crea), al santo (el que ama) y al filósofo (el que conoce): *¡mi fin práctico!* [...] (Otoño de 1883, 16 [11].)

317. Los grandes poetas tienen *muchas* personas en sí; algunos sólo *una*, ¡pero *grande*! (Primavera de 1884, 25 [87].)

318. Lo esencial en el artista y el genio: el actor. Ningún hombre posee al mismo tiempo la expresión y el sentimiento; las palabras y la realidad. El *égoisme* profundo debajo del sentimiento de la *sensibilité*. (Primavera de 1884, 25 [89].)

319. La *identidad* en la esencia del *conquistador*, el *legislador* y el *artista*. La inscripción de sí mismo en la materia, la suprema fuerza de voluntad, que antes se sentía como «instrumento de dios», tan irresistibles se aparecían a sí mismos. La forma más elevada del instinto de procreación y *al mismo tiempo* de las fuerzas maternales. **La transformación del mundo**, para poder soportarlo es el impulsor; lo que presupone, por tanto, un sentimiento inmenso de contradicción. (Primavera de 1884, 25 [94].)

320. [...] En el poeta, a menudo alienación de su propia persona, se siente «transformado». Lo mismo en el bailarín y el actor, con crisis nerviosas, alucinaciones, etc. Los artistas siguen siendo mentirosos y parecidos a los niños. Incapacidad de distinguir entre lo «verdadero» y la «apariencia». (Primavera de 1884, 25 [386].)

321. [...] El cuerpo humano es un compuesto mucho más perfecto que un sistema de pensamientos o de sentimientos, incluso mucho *más elevado que una obra de arte* (Primavera de 1884, 25 [408].)

322. La obra de arte como un testimonio de nuestro gusto por la simplificación, por seguir creando mediante la concentración bajo una ley [...] (Primavera de 1884, 25, [409].)

323. Allí donde hay mucha eficacia, **no** tenemos conciencia de los fines y los medios. El artista y su obra, la mujer y el niño, asimismo, mi masticar, mi digestión, mi andar, etc., la economía de las fuerzas en el día, etc. —todo eso es sin conciencia. [...] (Verano-otoño de 1884, 26 [60].)

324. Hay una inclinación a la verdad, por inverosímil que parezca, al menos en algunos hombres. Hay también una inclinación contraria, por ejemplo, en los artistas. [...] (Verano-otoño de 1884, 26 [373].)

325. N.B. Hasta aquí la mayor parte de los artistas (incluidos los historiadores), incluso algunos de los más grandes, han pertenecido a la servidumbre (ya sea de las clases sociales, soberanos, mujeres, o de las «masas»), sin hablar de su dependencia de la Iglesia y la ley moral. Así, Rubens retrató la nobleza de su tiempo, pero según un gusto presente en ella y no según *su* norma de belleza, en definitiva *contra* su gusto. En esto *van Dyck* fue más noble: a todos los que pintó añadió algo que veneraba en él mismo en sumo grado: no se rebajó, sino que elevaba hasta él lo que «reproducía».

La *sumisión* servil del artista a su público (como la que el mismo Sebastian Bach confesó con palabras perpetuamente ultrajantes en la dedicatoria de su gran misa) es tal vez más difícil de reconocer a partir de la música, pero en ella se esconde más profunda y radicalmente. Nadie podría soportar escucharme si quisiera comunicar mis observaciones al respecto. (Abril-junio de 1885, 34 [42].)

326. El hombre como artista [...] (Abril-junio de 1885, 34 [129].)

327. [...] El hombre como *espectáculo*: ese es el sentido **histórico**, pero contiene un elemento peligroso, el hombre aprende a sentirse como el que da forma, que no sólo ve y quiere ver. [...] (Abril-junio de 1885, 34 [180].)

328. El permanecer objetivo, duro, imperturbable, inflexible cuando se alcanza un pensamiento, son los artistas los que mejor lo llevan a cabo; pero si alguien necesita hombres para esto (profesores, estadistas, etc.), la tranquilidad, la frialdad y la dureza desaparecen enseguida. En naturalezas como las de César y Napoleón, se puede adivinar una clase de trabajo «desinteresado» sobre su propio mármol, aunque cueste sacrificios humanos. Aquí se sitúa el porvenir de los hombres superiores: asumir la responsabilidad más pesada y *no sucumbir*. Hasta ahora ha sido necesaria casi siempre la ilusión de una inspiración para no perder la *fe en su derecho y su mano*. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [56].)

329. *Los artistas*: entusiastas, sensuales, pueriles, bien demasiado desconfiados, o bien demasiado confiados. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [106].)

330. Los artistas se ponen a valorar y a sobrevalorar cuando dejan de respetarse a sí mismos. Su deseo frenético de gloria esconde a menudo un triste secreto. [...] (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [139].)

331. [...] Que yo haya llegado al conocimiento del problema excepcional del actor —un problema que me resulta más lejano que cualquier otro por un motivo difícil de expresar—, que haya descubierto y reconocido al actor en el fondo de todo artista, el elemento típico del artista, eso exigía el contacto con ese <hombre> —y me parece que pienso de forma superior y peor de ambos que los filósofos anteriores. [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [34].)

332. [...] El problema del artista, su moralidad (mentira, descaro, don de invención para lo que le falta). [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [78].)

333. El fenómeno «artista» sigue siendo el más *transparente*: ¡desde ahí, mirar los *instintos fundamentales de la fuerza*, de la naturaleza, etc.! ¡De la religión y la moral también!

«el juego», lo inútil, como ideal de lo colmado de fuerza, como «infantil». La «infancia» del Dios, παις παίζων. (Otoño de 1885, otoño de 1886, 2 [130].)

334. Para el capítulo «*artista*» (como el que da forma, da valores, toma posesión.)

Nuestro lenguaje como resonancias de la más antigua toma de posesión de las cosas por los dominadores y pensadores a la vez. [...] (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [156].)

335. La fuerza imaginativa que ha inventado las categorías trabajaba al servicio de la necesidad; es decir, de la seguridad, de una comprensión rápida basada en signos y sonidos, de los medios de abreviación: no se trata de verdades metafísicas en los casos de la «sustancia», «sujeto», «objeto», «ser», «devenir». Los poderosos son los que han tomado por norma los nombres de las cosas: y entre los poderosos están los artistas de las mayores abstracciones que han creado las categorías. (Verano de 1886-primavera de 1887, 6 [11].)

336. El mundo no es de este u otro modo, y los seres vivos lo ven como a ellos se les aparece. Al contrario: el mundo consiste en esos seres vivos y para cada uno de ellos hay un pequeño ángulo desde el que mide, es percibido, ve y no ve. Falta el «ser»: lo que «deviene», lo «fenoménico» es la única clase de ser. (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [1]: Psicología del error.)

337. Los *artistas* son una especie intermedia; al menos establecen una metáfora de lo que debe ser; son productivos en cuanto que *cambian* y *transforman* realmente; no como el hombre de conocimiento, que todo lo deja como está. (Otoño de 1887,9 [60].)

338. Los artistas no son hombres de la *gran* pasión, por más historias que quieran contarse a sí mismos o a nosotros. Y esto por dos motivos: les falta el pudor ante sí mismos (se contemplan *viviendo*; se acechan, son demasiados curiosos...) y también les falta el pudor ante la gran pasión (la explotan como artistas, la codicia de su talento...).

En segundo lugar: 1) su vampiro, su talento les envidia ese derroche de fuerza que se llama pasión 2) su *avaricia* de artista les protege de la pasión.

Con un talento se es también la víctima de un talento: se vive bajo el vampirismo de su talento, se vive ---

No se acaba con su pasión representándola: más bien se acaba con ella *cuando* se la representa. (Goethe enseña otra cosa: aquí quería malinterpretarse: un G<oethe> sintió la falta de delicadeza). (Otoño de 1887, 10 [33].)

339. *El nihilismo de los artistas*

La naturaleza es cruel por su serenidad; cínica con sus amaneceres.

somos hostiles a las *emociones*

uno se refugia allí donde la naturaleza toca nuestros sentidos y nuestra facultad de la imaginación; donde no tenemos nada que amar, donde nada recuerda las apariencias morales y delicadezas de esa naturaleza nórdica; y así también en las artes. Nuestra excitabilidad moralista y capacidad de dolor está como disuelta en una

naturaleza terrible y feliz, en el fatalismo de los sentidos y las fuerzas. La vida sin bondad

el beneficio consiste en el espectáculo de la grandiosa *indiferencia* de la naturaleza hacia el bien y el mal

Ninguna justicia en la historia, ninguna bondad en la naturaleza: por eso el pesimista, en el caso de que sea artista, se va *in historicis* donde la ausencia de la justicia se muestra con grandiosa ingenuidad, donde se expresa precisamente la *perfección*...

y, del mismo modo, en la *naturaleza*, allí donde el carácter malo e indiferente no se disimula, donde la naturaleza representa el carácter de la *perfección*...

El artista nihilista se revela en que quiere y prefiere la historia cínica, la naturaleza cínica. (Otoño de 1887, 10 [52].)

340. Se es artista al precio de sentir como *contenido*, como «la cosa misma» lo que todos los no artistas llaman «forma». Así se forma parte de un mundo invertido: ya que el contenido se convierte en algo meramente formal, incluida nuestra vida. (Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [3].)

341. El artista *moderno*, muy próximo a la histeria en su fisiología, se perfila también como carácter sobre ese estado morboso. El histérico es falso: miente por el placer de mentir, es digno de admiración en todo arte del disimulo, a no ser que su vanidad enfermiza le juegue una mala pasada. Esta vanidad es como una fiebre continua que tiene necesidad de narcóticos y que no retrocede ante ninguna ilusión sobre sí mismo, ante ninguna farsa que promete un alivio momentáneo. Tener *incapacidad* de orgullo y necesidad de venganza constante, de un desprecio de sí mismo profundamente arraigado, ésta es casi la definición de esta clase de vanidad. La excitabilidad absurda sistemática, que de todas las experiencias de la vida hace una crisis e introduce «lo dramático», en los lances más nimios de la vida, le quita todo lo calculable: ya no es una persona, todo lo más un *rendez-vous* de personas, de las que tan pronto ésta, tan pronto aquélla se lanza con una seguridad desvergonzada. Justo por esto es grande como actor: todos esos pobres hombres sin voluntad que los médicos estudian de cerca llenan de asombro por su virtuosismo de la mímica, de la transfiguración, de meterse en casi todo carácter *pretendido*. (Primavera-verano de 1888, 16 [89].)

342. Se es artista al precio de sentir todo lo que los no artistas llaman forma como contenido, como la cosa misma. Con esto formamos parte de un mundo al revés. (Julio-agosto de 1888, 18 [6].)

343. *Para la razón de la vida.* Una relativa castidad, una cautela inteligente por principio *in eroticis*, incluso en el pensamiento, puede pertenecer a la gran razón de la vida, también en las naturalezas ricamente dotadas e íntegras. Este principio vale especialmente para los *artistas*, pertenece a su mejor sabiduría de la vida. Voces nada sospechosas ya se han manifestado en este sentido: nombro a Stendhal, Th. Gautier, también a Flaubert. El artista es quizá, por su naturaleza, necesariamente un hombre sensual, impresionable en general, abierto en todos los sentidos, que ya de lejos va al encuentro del estímulo, de la sugestión del estímulo. A pesar de todo esto, por término medio, bajo la violencia de su tarea, de su voluntad de maestría, es efectivamente un hombre moderado, incluso a menudo un hombre casto. Su instinto dominante así lo *quiere* de él: no le permite gastar de cualquier manera. Es una sola y la misma fuerza la que se gasta en la concepción artística y en el acto sexual: sólo hay una clase de fuerza. Sucumbir *aquí*, prodigarse *aquí* es pérfido para un artista: delata la falta de instinto, de voluntad sobre todo, puede ser un signo de *décadence*, en todo caso devalúa su arte hasta un grado incalculable. Cojo el caso más desagradable, el caso Wagner. Wagner, fascinado por esa sexualidad increíblemente morbosa que fue la maldición de su vida, sabía demasiado bien lo que un artista sacrifica cuando pierde la libertad, el *respeto* a sí mismo. Está condenado a ser actor. Su arte mismo se le convierte en un constante intento de evasión, de medio para olvidarse a sí mismo, de *aturdirse*, —eso cambia, determina finalmente el carácter de su arte. Semejante «esclavo» tiene necesidad de un mundo de hachís, de extrañas brumas pesadas, sofocantes, toda clase de exotismo y simbolismo del ideal, para liberarse de *su* realidad de una vez, tiene necesidad de música wagneriana... Un cierto catolicismo del ideal, sobre todo, es, en un artista, casi la prueba del desprecio de sí mismo, de «ciénaga»: el caso de Baudelaire en Francia, el caso de Edgar Allan Poe en América, el caso de Wagner en Alemania. ¿Tengo aún que decir que Wagner debe también su éxito a su sensualidad?, ¿que su música se convence a sí misma, persuade a Wagner de los más bajos instintos?, ¿que esa sagrada niebla conceptual de ideal, de catolicismo de tres al cuarto es un arte de seducción *más*? (permite dejar

que «el encanto» actúe sobre sí, inconscientemente, inocentemente, *cristianamente*...) ¿Quién se atrevió a nombrar, a nombrar los *ardeurs* de la música de *Tristán*? Me pongo guantes cuando leo la partitura de *Tristán*... La wagneromanía que se extiende cada vez más es una epidemia suave de sensualidad, que «no se conoce»; contra la música wagneriana considero que esa prudencia es prescriptiva. (Octubre de 1888, 23 [2].)

IV. Los conceptos de ser y apariencia, ser y devenir, verdad y mentira, ilusión, ficción, perspectiva, interpretación, sentido y valor

344. Es un eterno fenómeno: siempre encuentra la ávida voluntad un medio para mantener en la vida a sus criaturas y obligarlas a seguir viviendo gracias a una ilusión extendida sobre las cosas... (NT, 18.)

345. Mi filosofía, *platonismo invertido*: cuando más lejos se está del ser verdadero, se es más puro, más bello, mejor. La vida en la apariencia como meta. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [156].)

346. a. Realidad del dolor en relación con el placer.
b. La ilusión como medio del placer.
c. La representación como medio de la ilusión.
d. El devenir, la pluralidad como medio de la representación.
e. El devenir, la pluralidad como apariencia, el placer.
f. El ser verdadero, el dolor, la contradicción.
g. La voluntad, ya fenómeno, forma más general.
h. Nuestro dolor, el dolor primordial roto.
i. Nuestro placer, *todo* el dolor primordial. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [171].)

347. En el devenir se muestra la naturaleza de la representación de las cosas: no *hay* nada, nada *es*, todo deviene, es decir, es representación. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [203].)

348. Si se trata del valor del conocimiento, si por otra parte una bella ilusión, por poco que se crea en ella, tiene totalmente el mismo valor que un conocimiento, se ve que la vida necesita ilusiones, es decir, no verdades que se tienen por verdades. Se necesita la fe en la verdad, pero basta la ilusión, esto es, que las «ver-

dades» se demuestran por sus efectos, no por sus argumentaciones lógicas, por la prueba de la fuerza. Lo verdadero y lo eficaz tienen un valor idéntico, uno se inclina aquí también ante la fuerza. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [43].)

349. Vivimos sin duda por la superficialidad de nuestro intelecto en una continua ilusión: es decir, en cada instante necesitamos el arte para vivir. Nuestro ojo nos retiene en las *formas*. Pero, si hemos educado paulatinamente este ojo, veremos actuar en nosotros mismos una *fuerza artística*. Vemos, pues, en la naturaleza misma mecanismos contra el saber absoluto: *el filósofo* **reconoce** *el lenguaje de la naturaleza* y dice: «necesitamos el arte» y «sólo necesitamos una parte del saber». (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [49].)

350. El hombre exige y realiza la verdad en el comercio moral con los hombres, en eso se funda toda vida en común. Se anticipan las malas consecuencias de las mentiras recíprocas. A partir de aquí se forma *el deber de la verdad*. Al narrador épico se le consiente la *mentira* porque en este caso no se puede desprender ninguna consecuencia dañina. Allí donde la mentira se considera algo agradable, está permitida: la belleza y la gracia de la mentira, con tal de que no perjudique. Así inventa el sacerdote los mitos de sus dioses: la mentira justifica su sublimidad. Extraordinariamente difícil resucitar el sentimiento mítico de la mentira libre. Los grandes filósofos siguen viviendo totalmente en esta justificación de la mentira. Donde no se puede conocer nada verdadero, la mentira está permitida.

Cada hombre se deja engañar sin cesar en los sueños nocturnos.

La *tendencia hacia la verdad* es una adquisición infinitamente lenta de la humanidad. Nuestro sentimiento histórico, algo absolutamente nuevo en el mundo. Sería posible que éste oprimiese totalmente el arte. El decir la *verdad a cualquier precio* es *socrático*. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [97].)

351. No conocemos la verdadera esencia *de ninguna causalidad*.

Escepticismo absoluto: necesidad del arte y la de ilusión. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [121].)

352. Con demasiada facilidad confundimos la cosa en sí *de Kant* y la esencia verdadera de las cosas de los *budistas*; es decir, la realidad muestra totalmente la apariencia o un *fenómeno totalmente adecuado a la verdad*.

Se confunde apariencia con no ser y manifestación del ser.

En el vacío se acomodan todas las supersticiones posibles. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [148].)

353. ¡Qué importa a los hombres la verdad!

La vida más elevada y pura es posible en la creencia de poseer la verdad. Es necesaria al hombre la *creencia en la verdad*.

La verdad aparece como una necesidad social, después por una metástasis se usa para todo, donde no es necesaria.

Todas las virtudes surgen de necesidades. Con la sociedad comienza la necesidad de veracidad. En otro caso, el hombre vive en el eterno disimulo. La fundación del Estado provoca la veracidad.

El instinto de conocimiento tiene una fuente *moral*. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [175].)

354. La naturaleza ha puesto al hombre en medio de toda la ilusión. Es su elemento propio. Ve formas, siente excitaciones en lugar de verdades. Sueña, se imagina hombres divinos como naturaleza. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [179].)

355. [...] Los fundamentos de todo lo grande y lleno de vida reposan sobre la ilusión. El *pathos* de la verdad conduce a la ruina. (Ahí se encuentra la «grandeza».) Sobre todo a la ruina de la *cultura*. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [180].)

356. Que el hombre haya evolucionado así y no de otra manera es sin lugar a dudas su obra: estar tan inmerso en la ilusión (los sueños) y condenado a la superficialidad (el ojo) es su *esencia*. ¿Es extraordinario el que los instintos de verdad lleven de nuevo, en último término, a su ser primordial? (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [183].)

357. Tiempo, espacio y causalidad son sólo metáforas del conocimiento con las que nos explicamos las cosas. [...] Toda afección produce una acción; toda acción, una afección. Este sentimiento, el más general, es ya una metáfora. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [210].)

358. Mentira del hombre contra sí mismo y contra otros: presupuesto de la ignorancia, necesaria para existir (uno mismo, y en sociedad). En el vacío se coloca la ilusión de las representaciones. Los sueños. Los conceptos tradicionales (que en la antigua pintura alemana dominan a pesar de la naturaleza) en toda época diferentes. Metonimias. Excitaciones, no plenos conocimientos. El ojo da figuras. Dependemos de la superficie. La inclinación por la belleza. Falta de lógica, metáforas. Religiones. *Imitación.* (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [225].)

359. En la sociedad política es necesario un contrato firme, que esté fundado sobre el empleo usual de las metáforas. Toda metáfora inhabitual lo perturba, lo destruye, incluso. Usar cada palabra como la usa la masa es una conveniencia política y una moral. Ser *veraz* significa sólo entonces no apartarse del sentido usual de las cosas. Lo verdadero es lo que es, en oposición a lo que no es. La primera convención es sobre lo que ha de ser considerado como «lo que es». [...]

Por «verdadero» se entiende en primer lugar sólo lo que es usual, la metáfora habitual; por tanto, sólo una ilusión que por el frecuente uso se ha hecho habitual y ya no se experimenta como ilusión. Metáfora olvidada, es decir, una metáfora de la que se ha olvidado que es una metáfora. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [229].)

360. [...] Por otro lado está el instinto que empuja a crear metáforas siempre nuevas, se descarga en el poeta, en el actor, etc., en la religión sobre todo.

Ahora el filósofo busca también en el reino, en el que las religiones ejercían su dominio, lo «real», lo permanente sensible al eterno juego mítico de la mentira. Quiere una verdad que *permanezca.* Extiende así la necesidad de sólidas convenciones sobre la verdad a nuevas regiones. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [230].)

361. Metáfora es tratar como idéntico algo que se ha reconocido como parecido en un punto. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [249].)

362. ¿Por qué no queremos ser engañados?

Queremos serlo en el arte. Al menos en muchas cosas deseamos la ignorancia, es decir, el engaño.

En las cosas que son necesarias para la vida, no quiere ser engañado, es decir, debe poder perdurar, en ese ámbito de la necesidad quiere poder tener confianza.

Sólo desdeña el engaño que le es hostil, no el favorable. Huye de ser engañado, del engaño malo. En el fondo no huye del engaño sino de la consecuencia del engaño y, con más exactitud, de la consecuencia mala. Entonces, cuando es posible ser engañado en su confianza con malas consecuencias, rechaza el engaño. Entonces quiere la verdad, es decir, quiere las consecuencias agradables. La verdad sólo entra en consideración como medio contra los engaños hostiles. *La exigencia de verdad* significa: no hagas nada malo al hombre engañado. Ante *el puro conocimiento sin consecuencias de la verdad*, el hombre se muestra indiferente.

La naturaleza no le ha adaptado a eso. La creencia en la verdad es la creencia en ciertos efectos que proporcionan la felicidad. ¿De dónde procede entonces toda la moralidad de la exigencia de la verdad? Hasta este punto todo es egoísta. ¿O en qué punto la exigencia de verdad se convierte en heroica y perniciosa al individuo? (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [253].)

363. [...] Arte. Mentira necesaria y mentira libre. Esta última también ha de reducirse a una necesidad.

Todas las mentiras son mentiras necesarias. El placer de la mentira es artístico. En otro caso, sólo la verdad tiene un placer en sí. El placer artístico es el mayor de todos porque dice la verdad de forma totalmente general con la forma de la mentira.

El concepto de la personalidad, incluso el de la libertad moral, son ilusiones necesarias, de modo que hasta nuestros instintos de verdad descansan sobre el fundamento de la mentira.

La verdad en el sistema del *pesimismo.* El pensamiento es algo que sería mejor que no existiera. (Verano-otoño de 1873, 29 [4].)

364. Sin no verdad ni sociedad ni cultura. El conflicto trágico. Todo bien y toda belleza dependen del engaño: la verdad mata, se mata incluso a sí misma (en tanto que se da cuenta de que su fundamento es el error). (Verano-otoño de 1873, 29 [7].)

365. ¡Cómo es posible el arte sólo como mentira!

Mi ojo, cerrado, ve en él innumerables imágenes cambiantes, éstas las produce la fantasía y sé que no se corresponden con la realidad. Por tanto sólo creo en ellas como imágenes, no como realidades.

Superficies, formas.

El arte contiene la alegría de despertar la creencia por las superficies: ¿no se engaña uno sin embargo? ¡Entonces cesa el arte!

El arte está orientado hacia un engaño sin embargo, pero ¿no nos engañamos?

¿De dónde procede el placer del engaño querido, de la apariencia que siempre se percibe como apariencia?

Así pues, el arte trata la *apariencia como apariencia*, entonces *no* quiere engañar, *es verdadero*.

Una pura contemplación carente de deseo es sólo posible en la apariencia que se percibe como apariencia, que no induce en absoluto a la creencia y no estimula nuestra voluntad de ninguna manera.

Sólo el que pueda contemplar el mundo en su totalidad *como apariencia* estaría en condiciones de mirar sin deseos y sin instintos, artista y filósofo. Aquí cesa el instinto.

En tanto que se busca la verdad en el mundo, se está bajo el dominio del instinto; éste, sin embargo, busca el *placer* y no la verdad, quiere la fe en la verdad, por tanto los efectos placenteros de esta creencia.

El mundo como apariencia, santo, artista, filósofo. (Verano-otoño de 1873, 29 [17].)

366. El instinto de mentira es fundamental. (Verano-otoño de 1873, 29 [20].)

367. Me alegro de que la naturaleza no sea romántica: la ficción es sólo humana; separarse lo más posible de ella significa reconocer, *traducir de nuevo* el hombre y su verdad a la naturaleza. ¡Qué me importa a mí el arte! El aire vigoroso, protegido del sol y de la humedad, la ausencia de hombres, ésa es *mi* naturaleza. (Primavera-verano de 1878, 27 [20].)

368. Hasta qué punto está la vida del hombre agusanada y agujereada, hasta qué punto está totalmente construida sobre el engaño y el disimulo, cómo todo lo solemne, cómo las ilusiones, todo placer de la vida se debe al error, y hasta qué punto el origen de un mundo semejante no hay que buscarlo en un ser moral, sino acaso en un artista-creador, con eso quería decir que a un ser así no le correspondía en absoluto una adoración en el sentido cristiano (que erige al dios de la bondad y el amor) [...] (Verano de 1878, 30 [68].)

369. El peligro del arte consiste en acostumbrarnos a las cosas imaginarias, en asignar a estas cosas un valor superior: preferir las medias verdades, las ocurrencias *cegadoras*, en pocas palabras, considerar el resplandor y el efecto de las cosas como prueba de su bondad, de su realidad incluso. «La realidad forma parte de la perfección», esta falta de lógica se ha cometido con mucha frecuencia. «Lo que admiramos con fuerza tiene que ser verdad». (Verano de 1880, 5 [19].)

370. El valor del arte reside en que en él dejamos por una vez al mundo al revés estar al derecho, al falso ser verdadero, para nuestro solaz (lo falso como verdadero, lo infundado como fundado, etc.). (Verano de 1880, 5 [22].)

371. Dos orígenes del arte: dejarse engañar inocuamente (prestidigitadores, actores, narradores, etc.); también la arquitectura, *como si* la piedra hablase (del habitante de la casa o del templo); 2) dejarse *dominar* inocuamente: embriaguez, música, poesía lírica, etc. En el primer caso, aprensión, extrañeza de que no resulte nada malo, de que no haya ningún peligro en los dos casos. Así, los estados que *son más* **temidos** y que mayor excitación ejercen se hacen *deseables*: el engaño y la dominación. Así los consideran *los que disfrutan* de ellos. (Primavera-otoño de 1881, 11 [51].)

372. [...] La vida es la condición del conocimiento. Errar, la condición de la vida, y errar en lo más profundo. ¡Conocer el error no lo suprime! ¡Eso no es nada amargo!

Debemos amar y cuidar el error, es el seno materno del conocimiento. El arte como el cultivo del delirio, nuestro culto.

Amar y favorecer la vida por amor al conocimiento, amar y favorecer el error, el delirio, por amor a la vida. Dar a la existencia un significado estético, *aumentar nuestro gusto con ella* es la condición fundamental de toda pasión y conocimiento.

Así también descubrimos aquí el día y la noche como la condición vital para *nosotros*: querer conocer y querer errar son el flujo y el reflujo. Si se da un dominio absoluto *de uno* de los dos, el hombre se destruye; y *al mismo tiempo su capacidad*. (Primavera-otoño de 1881, 11 [162].)

373. 232. Amigo, todo lo que amabas te ha decepcionado: al final la decepción se convirtió en un hábito tuyo, y tu último

amor, al que llamas «amor a la verdad», tal vez sea, precisamente amor a la decepción.

La incapacidad de mentir no es en absoluto amor a la verdad. Más bien en todo amor está la facultad de mentir, también en el amor a la verdad. (Verano-otoño de 1882, 3 [1].)

374. 244. Cuando quise la *alegría de la verdad*, sólo *forjé la mentira y la apariencia*; lo cercano y lo lejano, lo pasado y lo futuro, el carácter de la perspectiva. En mí mismo puse la oscuridad y la mentira y me convertí en ilusión ante mí mismo. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

375. [...] El *Culto* del error ha hecho al hombre tan tierno, profundo e inventivo. El mundo como error tiene tantos significados y es tan maravilloso.

Por naturaleza somos seres ilógicos e injustos, sin esto no hay vida. [...] (Invierno de 1882-1883, 6 [1].)

376. [...] Para el hombre *más poderoso*, la *mentira es también un medio permitido* en la creación: de este modo se conduce la naturaleza. (Primavera-verano de 1883, 7 [37].)

377. 8. La irracionalidad de una cosa no es una razón contra su existencia, es más bien su condición. (Verano de 1883, 12 [1].)

378. 46. En el arte, medios santos pueden santificar fines abyectos. (Verano de 1883, 12 [1].)

379. Todas las valoraciones son creadas: cada valoración destruye. Pero el valorar mismo, ¡cómo podría ser destruido! Es la propia vida, ¡valorar!

Valorar es gustar.

¿No se discute sobre gustos? ¡Oh, necios! ¡Toda vida es gustar y gusto y discutir sobre el gusto y el gustar! (Verano de 1883, 12 [9].)

380. Carácter negativo de la «verdad», como supresión de un error, de una ilusión. La formación de la ilusión fue una exigencia de la vida (Primavera de 1884, 25, [165].)

381. Cuando se ha rechazado la moralidad del «no debes mentir», el sentido de la «verdad» debe legitimarse ante otro *forum*. Como medio de conservación del hombre, *como voluntad de poder*.

Del mismo modo nuestro amor a la belleza es asimismo la *voluntad formadora*. Ambos sentidos están uno junto al otro; el sentido de lo real es el medio de tener a mano el poder de formar las cosas a nuestro gusto. El placer de formar y transformar, ¡un placer primordial! Sólo podemos comprender un mundo que nosotros mismos hemos *hecho*. (Primavera de 1884, 25 [470].)

382. [...] cuanto más superficial y grosera es su síntesis, más *valioso*, más preciso, más bello, con más significado *aparece* el mundo. Cuanto más profundamente se le mira, más se desvanecen nuestras valoraciones, *¡la falta de significado se aproxima*! ¡*Nosotros* hemos creado el mundo que tiene valor! Al reconocer esto, reconocemos también que el respeto a la verdad es la *consecuencia* de una ilusión —y que hay que valorar más que ella la fuerza constructiva, simplificadora, formadora, poetizadora— que fue Dios.

«¡Todo es falso! ¡Todo está permitido!»

Sólo con una cierta insensibilidad de mirada, una voluntad de simplificación, se produce la «belleza», el «valor»: en sí es un *no sé qué*. (Primavera de 1884, 25 [505].)

383. Hay que negar el *ser*. (Primavera de 1884, 25, [513].)

384. Toda vida se basa en el error, ¿cómo es posible el *error*? (Verano-otoño de 1884, 27 [38].)

385. Si quisiéramos salir del mundo de la perspectiva, pereceríamos. También anular las grandes ilusiones ya incorporadas destruye la humanidad. Hay que aceptar y aprobar muchas cosas malas y falsas. (Verano-otoño de 1884, 27 [41].)

386. La consideración del devenir muestra que el engaño y el querer engañarse, que la no *verdad* ha pertenecido a las condiciones de existencia del hombre: hay que levantar el velo alguna vez. (Verano-otoño de 1884, 27 [48].)

387. [...] No hay cosas en sí, ni conocimiento absoluto, el carácter de la perspectiva, engañador, pertenece a la existencia. (Abril-junio de 1885, 34 [120].)

388. Ese mundo espiritual, ese mundo de signos es pura «apariencia e ilusión» [...]. (Abril-junio de 1885, 34 [131].)

389. [...] Finalmente, se me hizo patente que la forma de pensamiento más negadora del mundo de todas las posibles es la que califica de malo el devenir, la formación y la desaparición en sí mismas, y que sólo afirma lo incondicionado, el uno, lo fijo, el ente [...]. (Abril-junio de 1885, 34 [204].)

390. La falsedad de un concepto no es para mí una *objeción* contra él. Aquí es donde suena de una manera más extraña nuestro nuevo lenguaje; la pregunta es: ¿hasta qué punto favorece la vida, conserva la vida y el tipo? Fundamentalmente soy incluso de la opinión *de que las hipótesis más falsas nos resultan precisamente las más necesarias*, que sin admitir la ficción lógica, sin medir la realidad por el mundo inventado de lo incondicionado y lo idéntico, el hombre no podría vivir, y que negar esta ficción, negarse a su uso práctico, significaría tanto como negar la vida misma. *Confesar la no verdad como condición de la vida* significa sin duda quitarnos de la forma más horrible el sentimiento de valor habitual; y aquí, y en cualquier sitio, se trata de no «morir desangrado» por la «verdad reconocida». En este peligro supremo es necesario llamar a los instintos creadores fundamentales del hombre, que son más fuertes que todos los sentimientos de valor: son las madres de los propios sentimientos de valor, y en el eterno parto reciben su sublime consuelo de la eterna muerte de sus hijos. Por último, ¿qué poder fue el que nos obligó a abjurar de esta «creencia en la verdad», si no fue la vida *misma* y todos sus instintos creadores fundamentales? No tenemos necesidad de evocar a estas madres: ya están *arriba*, sus ojos nos miran fijamente, sólo ejecutamos lo que su magia nos ha empujado hacer. (Mayo-junio de 1885, 35 [37].)

391. La infatigable voluntad de poder o de creación incesante o de metamorfosis, o de victoria sobre sí mismo. (Mayo-junio de 1885, 35 [60].)

392. [...] no encontramos que «realidad» y «apariencia» sean opuestos, preferiríamos hablar de grados del ser —y acaso mejor aún de grados de apariencia— [...]. (Agosto-setiembre de 1885, 40 [20].)

393. contra la palabra «fenómenos»

N.B. La *apariencia*, como yo la entiendo, es la única y verdadera realidad de las cosas, aquello a lo que le convienen todos los predicados existentes y cuya mejor manera de ser descrita es relativamente con todos los predicados, incluidos los opuestos. Con esta palabra no se expresa más que su *inaccesibilidad* a los procesos y distinciones lógicas: así pues, una «apariencia» comparada con la «verdad lógica», que sólo es posible en un mundo imaginario. No contrapongo por tanto «apariencia» a «realidad», sino que al contrario tomo la apariencia como la realidad, que se opone a la metamorfosis en un «mundo de la verdad» imaginario. Un nombre determinado para esa realidad sería «la voluntad de poder», esto es, designada desde el interior y desde su naturaleza proteica, inconcebible y líquida. (Agosto-setiembre de 1885, 40 [53].)

394. Alma y aliento y *existencia*, *esse*, equiparados. *Lo que vive* es el ser: más allá no hay ser. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [24].)

395. El carácter interpretativo de todo acontecer.

No hay ningún acontecimiento en sí. Lo que sucede es un grupo de fenómenos *escogidos* y reunidos por un ser que interpreta. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [115].)

396. El mismo texto permite innumerables interpretaciones: no hay una interpretación «correcta». (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [120].)

397. ¿Cómo nacen las esferas de la perspectiva y el error? En tanto que, gracias a un ser orgánico, no es un ser *sino la lucha misma la que quiere persistir, quiere crecer y quiere ser consciente de sí*. (Otoño de 1885-primavera de 1886, 1 [124].)

398. [...] El mundo que *nos importa* es falso, es decir, no es un estado de cosas, sino una invención poética y un redondeo de una suma insuficiente de observaciones; está «en la corriente», como algo que deviene, como una falsedad que se modifica una y otra vez, que nunca se acerca a la verdad: pues no hay «verdad». (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [108].)

399. La voluntad de poder *interpreta*: cuando tiene lugar la formación de un órgano, se trata de una interpretación; esa voluntad delimita, determina los grados, las diversidades de fuerza. Las meras diversidades de fuerzas no podrían sentirse como tales: tie-

ne que haber algo que quiera crecer, que interprete según su valor cualquier otra cosa que quiera crecer. En verdad, *la interpretación es un medio en sí mismo para adueñarse de algo. (El proceso orgánico presupone un* ***interpretar*** *constante).* (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [148].)

400. Del «ser» no tenemos otra representación más que «vivir». ¿Cómo puede «ser» entonces algo muerto? (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [172].)

401. [...] *¿qué significa el estimar mismo?*, ¿remite a otro mundo metafísico, más atrás o más abajo? Como Kant creía aún (el que se erige ante los grandes acontecimientos históricos) En pocas palabras: *¿dónde se ha «originado»?* ¿O no se ha «originado»? Respuesta: la estimación moral es una *interpretación*, un modo de interpretar. La interpretación misma es un *síntoma* de determinados estados fisiológicos, así como de un determinado nivel intelectual de juicios dominantes. *¿Quién interpreta?* Nuestros afectos. (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [190].)

402. No buscar el sentido de las cosas, sino *imponérselo*. (Verano de 1886-primavera de 1887, 6 [15].)

403. [...] Nuestro «nuevo mundo»: debemos conocer hasta qué *punto somos los creadores de nuestros sentimientos de valor*, entonces podemos poner el «sentido» en la historia...

Esta creencia en la verdad llega en nosotros hasta sus últimas consecuencias; sabéis cómo se expresa: si después de todo hay que adorar algo, ¿es la mentira, y no la verdad, lo que es divino? (Verano de 1886-primavera de 1887, 6 [25].)

404. El mundo visto, sentido, interpretado de tal o tal modo que la vida orgánica se conserve en esa perspectiva de interpretación. El hombre no es sólo un individuo, sino la totalidad orgánica que continúa viviendo en una línea determinada. Que perdure prueba que un tipo de interpretación (aunque siempre en construcción) perdura también, que el sistema de interpretación no ha cambiado. «Adaptación». [...]

N.B. ¿Qué profundidad alcanza lo «creador»?

¿Por qué toda *actividad*, también la de un *sentido*, está ligada al placer? ¿Porque antes existía una obstrucción, una opresión? O más bien ¿porque toda acción es un superar un hacerse señor y da un aumento de sentimiento de poder? El placer de pensar. En último término no es sólo el sentimiento de poder, sino el placer de crear y *de lo creado*: pues toda actividad ingresa en nuestra conciencia como conciencia de una «obra».

Valor de la verdad y el error

Un artista no soporta ninguna realidad, aparta la vista, hacia atrás, su opinión seria es que lo que vale una cosa es ese resto fantasmagórico que se consigue a partir de los colores, la forma, el sonido, los pensamientos, cree que cuanto más sutil, más rarificada, más sublimada se hace una cosa, un hombre, *más aumenta su valor*: **cuanto menos real**, *más valor*. Esto es platonismo, que, sin embargo, aún tuvo una osadía más en la inversión: adaptaba el grado de realidad al grado de valor y dijo: cuanto más «idea», más ser. Invirtió el concepto de «realidad» y dijo: «lo que tenéis por real es un error y cuanto más nos acercamos a la idea <más nos acercamos> a la verdad». ¿Se entiende? *Fue el* **mayor** *cambio de nombre*: y por el hecho de que el cristianismo la admitiese, no vemos el asunto asombroso. Platón, como artista que era, *prefirió en el fondo la apariencia* al ser: por tanto, la mentira y la ficción a la verdad, lo irreal a lo existente, pero tan convencido estaba del valor de la apariencia, que le concedió los atributos «ser», «causalidad» y «bondad», verdad, en resumen, todo aquello a lo que se le atribuye valor. [...] (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [2]: Valor de la verdad y del error.)

405. *Imprimir* en el devenir el carácter del ser, ésa es la suprema *voluntad de poder*.

Doble falsificación, a partir de los sentidos y del espíritu, para mantener un mundo del ser, de lo permanente, de lo equivalente, etc.

Que *todo retorna* es el *acercamiento* más extremo *de un mundo del devenir al del ser: cima de la contemplación.*

De los valores que se atribuyen al ser procede la condena e insatisfacción en lo que deviene, después de que fuera inventado semejante mundo del ser.

Las metamorfosis del ente (cuerpo, Dios, ideas, leyes de la naturaleza, fórmulas, etc.).

El «ente» como apariencia; inversión de los valores: la apariencia era lo que da valor.

El conocimiento en sí imposible en el devenir; ¿cómo es posible entonces el conocimiento? Como error de sí mismo, como voluntad de poder, como voluntad de ilusión.

El devenir como invención, deseo, negación de sí, superación de sí: no hay sujeto, sino un hacer, un poner, creador, sin «causas ni efectos».

El arte como voluntad de superar el devenir, como «eternización», pero miope, según la perspectiva: reproduciendo, de alguna manera, en pequeño, la tendencia del todo.

Considerar lo que *toda vida* muestra como una fórmula reducida para la tendencia total: de aquí una nueva fijación del concepto «vida» como «voluntad de poder». [...] (Final de 1886-primavera de 1887, 7 [54].)

406. El placer de la mentira como madre del arte; el miedo y la sensualidad como madre de la religión; el *nitimur in vetitum* y la curiosidad como madre de la ciencia; la crueldad como madre de la moral no egoísta; el arrepentimiento como origen del movimiento de igualdad; la voluntad de poder como origen de la justicia; la guerra como el padre (de la buena conciencia y de la serenidad) de la lealtad; el derecho del señor como origen de la familia; la desconfianza como la raíz de la justicia y la contemplación (Verano de 1887, 8 [7].)

407. Para una caracterización del *genio nacional*, con relación a lo extranjero y lo que se toma prestado.

el genio *inglés* hace más grosero y naturaliza todo lo que recibe.

el genio *francés* diluye, simplifica, hace lógico, limpia.

el genio *alemán* mezcla, interpreta, complica, moraliza.

el genio italiano ha hecho el uso más libre y fino, de lejos, de lo que toma prestado y ha metido dentro cien veces más de lo que ha sacado, como el genio *más rico* que más podía dar. (Otoño de 1887, 9 [5].)

408. [...] El hombre proyecta su instinto de verdad, su «objetivo» en cierto sentido, fuera de sí como un mundo *que es*, como un mundo metafísico, como una «cosa en sí», como un mundo ya existente.

Su necesidad de creador inventa ya el mundo, en el que trabaja, lo anticipa; esta anticipación («esta creencia en la verdad») es su sostén. [...] (Otoño de 1887, 9 [91].)

409. 3.

Se ve que en este libro el pesimismo, digámoslo más claramente, el nihilismo se toma por la «verdad»; pero la verdad no se toma por el criterio superior de los valores, mucho menos por el poder superior.

La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y de cambio es considerada aquí más profunda, primordial y «metafísica» que la voluntad de verdad, de realidad, de ser; esta última es incluso una mera forma de la voluntad de ilusión. Asimismo el placer es considerado más primordial que el dolor: el dolor está sólo estipulado como una consecuencia de la voluntad de placer (de la voluntad de devenir, crecer, dar forma, por tanto de sometimiento, de resistencia, de guerra, de destrucción). Se concibe un estado superior de afirmación de la existencia en el que incluso el sufrimiento, toda clase de sufrimiento está incluido eternamente como medio de elevación: el estado *trágico-dionisiaco*. (Primavera de 1888, 14 [24].)

410. Crítica del concepto «mundo verdadero y aparente»

de éstos es el primero una mera ficción, compuesta de cosas claramente fingidas

la «apariencia» pertenece ella misma a la realidad: es una forma de su ser, es decir

en un mundo donde no hay ser, ha de constituirse mediante el «parecer» un cierto mundo de casos idénticos: un «tempo» donde se hagan posibles la observación y la comparación, etc.

La «apariencia» es un mundo compuesto y simplificado, en el que han trabajado nuestros instintos *prácticos*: *nos* conviene particularmente; en efecto, en él *vivimos*, en él podemos vivir: ésa es la prueba de su verdad para nosotros [...]. (Primavera de 1888, 14 [93].)

411. 4. Dividir el mundo en uno «verdadero» y uno aparente es una sugestión de la *décadence*: valorar más la *apariencia* que la *realidad*, como lo hace el artista, no hay ninguna objeción a eso. Pues la apariencia aquí significa sólo esa realidad reproducida por la selección, la intensificación, la corrección... ¿O existe un artista pesimista? ¿Es el artista *trágico pesimista*?... (Primavera de 1888, 14 [168].)

V. Los modos de existencia como forma de arte. Arte y verdad, ciencia, conocimiento, religión, moral

412. En este sentido el hombre dionisíaco se parece a Hamlet: ambos han echado una verdadera mirada a la esencia de las cosas, ambos han *visto*, y les repugna la acción. [...] El conocimiento mata la acción, pues a la acción le es necesario rodearse con el velo de la ilusión. (NT, 7.)

413. [...] existe un *delirio* profundo, que en la persona de Sócrates vino al mundo por primera vez, esa creencia inquebrantable de que el pensamiento, siguiendo el hilo conductor de causalidad, llega hasta los abismos más profundos del ser y de que no sólo puede conocer el ser, sino incluso *corregirlo*. Esta sublime ilusión metafísica ha sido agregada a la ciencia como instinto y la conduce sin cesar hasta sus límites, en los que ha de transmutarse en arte, *hacia el que está dirigido este mecanismo*. (NT, 15.)

414. Cuando ve aquí, lleno de horror, que la lógica se enrosca sobre sí misma en esos límites y que finalmente acaba mordiéndose, entonces emerge una nueva forma de conocimiento, el *conocimiento trágico*, que, para ser soportable, necesita el arte como protección y remedio. (NT, 15.)

415. El conocimiento perfecto mata la acción; si se refiere al propio conocer, se mata a sí mismo [...]. (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [10].)

416. [...] No dejarse dominar por las ilusiones es una creencia infinitamente ingenua, pero es el imperativo intelectual, el mandato de la ciencia. [...] (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [33].)

417. Terrible época: reconocemos en esta forma de arte una posibilidad de vivir a pesar del conocimiento. La forma del *hombre trágico*. (1871, 9 [36].)

418. [...] El arte es para nosotros *supresión de la contranaturaleza*. Huida de la cultura y la formación. [...] (1871, 9 [85].)

419. Arte y religión son idénticos en el sentido griego. No hay que pensar en la «religión de la belleza». La religión griega es exactamente como el arte, en muchas de sus partes *sin* relación con la *belleza*. (1871, 9 [102].)

420. Si aún debemos conseguir una cultura, son necesarias fuerzas artísticas inauditas para romper el instinto de conocimiento ilimitado, para volver a crear una unidad. *La suprema dignidad del filósofo se muestra allí donde se concentra el instinto de conocimiento ilimitado, sujetándole en la unidad.*

Así hay que comprender a los antiguos filósofos griegos: sujetan el instinto de conocimiento. ¿Cómo sucedió que después de Sócrates se les fuera poco a poco de las manos? En primer lugar vemos la misma tendencia *en Sócrates y su escuela*: ese instinto debe ser limitado por el cuidado *individual* de la *vida feliz*. Es una última fase inferior. Antiguamente no se trataba de *individuos*, sino de los *helenos*. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [27].)

421. Mi tarea: comprender la cohesión interna y la necesidad de toda cultura verdadera. Los medios de protección y salvación de una cultura, la relación entre ella y el genio popular. La consecuencia de todo gran mundo artístico es una cultura; [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [33].)

422. *El filósofo del conocimiento trágico*. Sujeta el instinto de saber desenfrenado, no por una nueva metafísica; no erige ninguna fe nueva. Siente *trágicamente cómo se retira el suelo de la metafísica* y sin embargo no puede satisfacerse en ningún caso con el juego frenético y confuso de las ciencias. Trabaja en una nueva vida: devuelve su derecho al arte.

El filósofo del *conocimiento desesperado* se consumirá en la ciencia ciega: el saber a cualquier precio.

Para el filósofo trágico, completa la *imagen de la existencia* el que lo metafísico sólo se manifieste de forma antropomórfica. No es *escéptico*.

Aquí hay que crear un concepto: el escepticismo no es el objetivo. El instinto de conocimiento, llegado a su límite, se vuelve contra sí mismo para proceder a *criticar el saber*. El conocimiento al servicio de la mejor vida.

Hay que *querer la ilusión*, incluso: ahí reside lo trágico. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [35].)

423. El último filósofo, pueden ser generaciones enteras. Sólo tiene que ayudar a *vivir*. «El último», relativamente, por supuesto. Demuestra la necesidad de la ilusión, del arte y del arte que domina la vida. No es posible para nosotros volver a crear una serie de filósofos semejante a la que tuvo Grecia en la época trágica. *Sólo* entonces lleva a cabo su tarea el *arte*. Sólo como arte sigue siendo posible un sistema así. Desde el punto de vista actual, todo ese período de la filosofía griega cae en el dominio de su arte.

Hoy *sólo* el *arte* puede *seguir sujetando a la ciencia*. Se trata de juicios de *valor* sobre el saber y el saber mucho.

¡Tremenda tarea y dignidad del arte en esta tarea! ¡Tiene que crear todo de nuevo y totalmente solo, parir la vida de nuevo! *Los griegos nos muestran que puede hacerlo*: si no los tuviéramos, nuestra fe sería quimérica.

Si una religión puede construirse aquí en el vacío, depende de su fuerza. Nosotros estamos volcados sobre la *cultura*: ¡lo «alemán» como fuerza *redentora*!

En todo caso esta religión debería tener una inmensa *fuerza amorosa*, ante la que el saber se rompería como se rompe ante el lenguaje del arte.

¿Acaso puede el arte crear incluso una religión, alumbrar el mito? Como en los griegos. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [36].)

424. La historia y las ciencias de la naturaleza fueron necesarias contra la edad media: el saber contra la fe. Hoy dirigimos contra el saber el *arte*: ¡retorno a la vida! ¡Freno al instinto de conocimiento! ¡Fortalecimiento de los instintos morales y estéticos!

Esto nos parece la *salvación del espíritu alemán, ¡para que vuelva a redimir!*

La esencia de este espíritu se nos ha aparecido en la *música*. Ahora comprendemos cómo los *griegos* hicieron depender su cultura de la música. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [38].)

425. El problema de una *cultura* se comprende bien con poca frecuencia. Su objetivo no es la mayor felicidad posible de un pueblo, tampoco el desarrollo sin trabas de todas sus aptitudes, sino

que se muestra en la justa *proporción* de ese desarrollo. Su fin apunta por encima de la felicidad terrestre: la creación de grandes obras es su fin.

En todos los instintos griegos se muestra una *unidad que cohesiona*: llamémosla la *voluntad* helénica. Cada uno de estos instintos intenta existir en lo ilimitado y en solitario. Los antiguos filósofos intentan construir el mundo a partir de ellos.

La cultura de un pueblo se manifiesta en la sujeción unitaria de los instintos de este pueblo: la filosofía refrena el instinto de conocimiento; el arte, el instinto de las formas y el éxtasis; la ἀγάπη refrena el ἔρως, etc.

El conocimiento aísla: los filósofos más antiguos representan aisladamente lo que el arte griego deja aparecer en conjunto.

El contenido del arte y el de la filosofía antigua coincide, pero vemos utilizadas como filosofía las partes *aisladas* del arte, para *sujetar el instinto de conocimiento*. Eso se puede mostrar también en los italianos: el individualismo en la vida y el arte. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [41].)

426. La belleza y la sublimidad de una construcción del mundo (*alias* filosofía) deciden actualmente sobre su valor, es decir, es juzgada como arte. ¡Su forma se modificará, probablemente! La rígida fórmula matemática (como en Spinoza), que causó una impresión tan tranquilizadora en Goethe, ya sólo tiene legitimidad como medio de expresión estética. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [47].)

427. [...] El concepto estético de lo grande y lo sublime: la tarea para lograrlo se hace educando. La cultura depende de la manera en que se define «la grandeza». (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [51].)

428. El saber absoluto conduce al *pesimismo*, el arte es el remedio contra él.

La filosofía es indispensable para la formación porque *introduce el saber* en una concepción artística del mundo y de ese modo la ennoblece. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [52].)

429. Gran perplejidad: ¿es la filosofía un arte o una ciencia?

Es un arte en sus fines y en su producción. Pero el medio, la exposición en conceptos, lo tiene en común con la ciencia. Es una

forma del arte de la poesía. Es inclasificable, por eso debemos inventar y caracterizar una especie.

La descripción de la naturaleza del filósofo. Conoce imaginando e imagina conociendo.

No crece, quiero decir que la filosofía no sigue el curso de otras ciencias, a pesar de que algunos ámbitos del filósofo pasan paulatinamente a manos de la ciencia. Heráclito no puede envejecer nunca. Es la composición poética fuera de los límites de la experiencia, continuación del *instinto mítico*; también expone esencialmente en imágenes. La exposición matemática no pertenece a la esencia del filósofo.

El saber vencido por las *fuerzas creadoras de mitos*. Kant singular —¡fe y saber! ¡Íntimo parentesco entre los *filósofos* y los *fundadores de religión*! (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [62].)

430. *No hay filosofía aparte, separada de la ciencia: aquí, como allí, se piensa igual*. Que una filosofía *indemostrable* siga teniendo más valor la mayoría de las veces que una proposición científica tiene su explicación en el *valor* estético de esa filosofía, es decir, en su belleza y sublimidad. Aún tiene existencia en tanto que obra de arte si no puede dar pruebas de su organización científica. Pero ¿no ocurre del mismo modo en las cosas científicas?

En otras palabras, no decide el puro *instinto de conocimiento*, sino el *estético*; la poco probada filosofía de Heráclito tiene un valor artístico mayor que todas las proposiciones de Aristóteles. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [76].)

431. [...] En todo caso, es algo *artístico* esa producción de formas por las que la memoria después recuerda algo: *distingue esa forma* reforzándola. Pensar es distinguir. [...] (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [78].)

432. Los sueños como prolongación selectiva de imágenes visuales.

En el reino del intelecto todo lo cualitativo es sólo cuantitativo. A las cualidades nos conduce el concepto, la palabra. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [81].)

433. El filósofo.

Consideraciones sobre la lucha del arte y el conocimiento. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [98].)

434. Verdad y mentira fisiológicas. [...]
Reacción constante de las fuerzas artísticas y limitación de lo que es *digno* de conocimiento (juzgado según el efecto). (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [102].)

435. Ser totalmente verídico, ¡magnífica y heroica inclinación del hombre, en una naturaleza mendaz! *¡Pero sólo posible muy relativamente! ¡Ése es el problema trágico de Kant!* En ese momento recibe el arte una dignidad totalmente *nueva*. Las ciencias, en cambio, se degradan un grado. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [104].)

436. *Veracidad del arte*: sólo él es ahora sincero.
Así volvemos, dando enormes rodeos, a la actitud *natural* (en los griegos). Se ha demostrado que es imposible erigir una cultura sobre el conocimiento. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [105].)

437. Hay que demostrar que todas las construcciones del mundo son antropomórficas; incluso todas las ciencias, si Kant tiene razón. Hay aquí, sin duda, un círculo vicioso: si las ciencias tienen razón, no podemos basarnos en los principios kantianos; si Kant tiene razón, las ciencias no tienen razón.

Se puede seguir objetando a Kant que, admitiendo todas sus proposiciones, permanece íntegra la posibilidad de que el mundo sea tal como se nos aparece. Por otra parte, toda esta posición es inutilizable desde un punto de vista personal. Nadie puede vivir en este escepticismo.

¡Debemos superar ese escepticismo, debemos *olvidarlo*! ¡Cuánto debemos olvidar en este mundo! El arte, la forma ideal, animación.

¡No en el *conocimiento*, sino en la *creación* está nuestra salvación! En la suprema apariencia, en la emoción más noble está nuestra grandeza. Si no nos importa el universo, queremos tener el derecho a despreciarlo. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [125].)

438. El conocimiento sensible humano busca sin duda la *belleza* que transfigura el mundo. ¿Por qué buscamos otra cosa? ¿Qué queremos más allá de nuestros sentidos? El conocimiento sin tregua acaba en el vacío y la fealdad. ¡*Contentarse* con el mundo visto de una forma artística! (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [145].)

439. [...] El *pensamiento lógico*, poco practicado por los jónicos, se desarrolla muy lentamente. Los argumentos erróneos los comprenderemos más correctamente como metonimias, es decir, desde una perspectiva retórica, poética.

Todas las *figuras retóricas* (es decir, la esencia del lenguaje) son *silogismos falsos*. ¡De ese modo comienza la razón! (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [215].)

440. La *imitación* se opone al *conocimiento* en que éste no da por válida ninguna transposición sino que quiere retener la impresión sin metáfora y sin consecuencias. Para tal fin se petrifica: la impresión capturada y aislada por conceptos, luego muerta, despedazada y, como concepto, momificada y conservada.

Ahora bien, no hay expresión «verdadera» ni *conocimiento verdadero sin metáfora*. Pero el engaño está ahí, en la *creencia* en una *verdad* de las impresiones sensibles. Las metáforas más comunes, las usuales, se toman ahora por verdades y como medida de las menos frecuentes. Sólo en esto rige la distinción entre la costumbre y la novedad, la frecuencia y la rareza.

El *conocimiento* es únicamente un trabajo sobre las metáforas más en boga, es decir, una imitación que ya no se siente como imitación. Naturalmente, no puede penetrar en el reino de la verdad.

El *pathos* del instinto de verdad presupone la observación de que los diversos mundos de la metáfora están desunidos y en pugna entre sí, por ejemplo, los sueños, la mentira y el modo de ver usual y habitual: de éstos, uno es más raro y otro más frecuente. Así, el uso lucha contra la excepción, lo regular contra lo inhabitual. De ahí la mayor consideración de la realidad diurna frente al mundo de los sueños.

Ahora bien, lo raro y lo inhabitual es lo *más sugestivo*, la mentira se siente como seducción. Poesía. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [228].)

441. Cultura: dominio del *arte* sobre la vida. El grado de su calidad depende en primer lugar del *grado de este dominio*, y en segundo lugar del *valor del arte* mismo. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [310].)

442. [...] La cultura sólo puede surgir en todo momento del significado centralizador de un arte o de una obra de arte. Sin pensarlo, la filosofía preparará la visión del mundo de esta obra. (Invierno de 1872-1873, 23 [14].)

443. Lo más verdadero de este mundo, el amor, la religión y el arte. El primero llega con la mirada hasta el fondo a través de todos los disimulos y mascaradas, hasta el individuo que sufre, y sufre con él; el último, como amor práctico, consuela el sufrimiento narrándole un orden distinto del mundo, y enseñándole a despreciar éste. Son los tres poderes ilógicos que se declaran como tales. [...] (Verano-otoño de1873, 29 [8].)

444. La ciencia sólo puede mostrar, no mandar pero cuando la orden general está dada, «¿en qué dirección?», entonces puede proporcionar los medios. ¡No puede dar la orden general de la dirección! Es fotografía. Hacen falta, sin embargo, los artistas creadores: ¡los instintos! (Final de 1880, 7 [179].)

445. Los juicios *estéticos* (el gusto, el desagrado, el asco, etc.) son los que componen el fondo de la *mesa de los bienes*. Ésta es, a su vez, el fondo de los juicios *morales*. (Primavera-otoño de 1881, 11 [78].)

446. La belleza, lo repugnante, etc., es el juicio más primitivo. En cuanto reclama la *verdad absoluta*, el juicio estético se convierte en una *exigencia* moral.

En cuanto *negamos* la verdad absoluta, tenemos que renunciar a toda *exigencia absoluta* y retrotraernos a los *juicios estéticos. Ésta es la tarea:* crear una multitud de estimaciones de *valor estéticas en igualdad de derechos*: siendo cada una la última realidad y la medida de las cosas para un individuo.

¡¡¡*Reducción de la moral a la estética*!!! (Primavera-otoño de 1881, 11 [79].)

447. los juicios estéticos son residuos de nuestros juicios sobre lo feliz-infeliz; por ejemplo, en un paisaje, la *riqueza* de colores, de lo agradable, de la calma, de las líneas firmes; todo son características y símbolos de un hombre al que consideramos feliz alguna vez. Así, en otras ocasiones, el paisaje *apasionado*: considerábamos la pasión, el estado de felicidad. El paisaje piadoso, el paisaje sagrado, el paisaje venerado, el antiguo, el infantil, el femenino, el orgulloso, el dormido (Otoño de 1881, 12 [51].)

448. 210. Te digo mi sabiduría bajo cuatro ojos: *quiero, aprecio, amo*, y por esto *apruebo* la vida. Si no creara, si sólo *conociera*, la odiaría. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

449. 213. Conocer es sed y deseo: conocer es una creación. El amor al mundo y al cuerpo es la consecuencia del conocimiento en tanto que voluntad. Como creación, todo conocimiento es un no conocimiento. El *penetrar con la mirada* sería la muerte, la náusea, el mal. No hay forma del conocimiento que no haya sido antes creación. Ser sujeto. (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

450. 214. El *mayor peligro* es la *fe* en el saber y lo conocido, es decir, en el fin de la creación. Éste es el gran cansancio. «Nada es.» (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

451. 215. Todo conocimiento, en tanto que creación, no tiene fin. [...] (Noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].)

452. Punto de partida: la negación del significado moral. Nacimiento de la tragedia. (Primavera-verano de 1883, 7 [274].)

453. [...] En un momento cualquiera, tiene que haber sido *una* la concepción religiosa, estética y moral. [..] (Mayo-junio de 1883, 9 [42].)

454. Conocer: eso es para mí deseo y sed y valoración y lucha de valores. Como creación, todo conocimiento tiene que ser también no conocimiento. [...] (Verano de 1883, 12 [14].)

455. Digo: el intelecto es una fuerza creadora; para que pueda concluir, fundamentar, primero tiene que haber creado el concepto de lo incondicionado; *cree en lo que crea, como verdadero*: ése es el fenómeno fundamental. (Verano-otoño de 1884, 26 [217].)

456. Con tímida seriedad han advertido los filósofos contra los sentidos y el engaño de los sentidos. El profundo antagonismo de los filósofos y de los amigos de los engaños, los artistas, atraviesa la filosofía griega: «Platón contra Homero», ¡es la consigna de los filósofos!

Pero ninguno ha comprendido tampoco el reverso, lo inepta que es la verdad para la vida y lo condicionada que está la vida por la ilusión de la perspectiva. Querer el conocimiento no al servicio de la vida, sino por sí mismo, a cualquier precio, es una de las hipérboles más peligrosas: como el lascivo sigue sus inclinaciones, por ellas mismas, sin el control de otros instintos saludables, si no es una tontería, --- (Verano-otoño de 1884, 26 [334].)

457. El problema de la *veracidad*. Lo primero y lo más importante es la voluntad de apariencia, la *fijación* de perspectivas, las «leyes» de la óptica, esto es, la posición de lo no verdadero como verdadero, etc. [...] (Verano-otoño de 1884, 26 [359].)

458. 2. El segundo estadio: el descubrimiento del *instinto creador*, también su ocultamiento y depravación. [...]

Los *artistas ocultos*: los religiosos, legisladores, hombres de estado como poderes transformadores. Requisito: *insatisfacción* creadora, su impaciencia, en lugar de seguir creando en el hombre, hacen dioses y héroes de *grandezas* pasadas. (Verano-otoño de 1884, 27 [79].)

459. Algunas de las evaluaciones estéticas son más fundamentales que las morales, por ejemplo, el gusto por lo ordenado, lo claro y lo distinto, lo delimitado, por la repetición, son los sentimientos de bienestar de todos los seres orgánicos respecto a la peligrosidad de su situación o a los obstáculos para su alimentación. Lo conocido hace feliz, la visión de algo que se espera *dominar* con facilidad hace feliz, etc. Los sentimientos de bienestar lógicos, aritméticos y geométricos forman la base de las evaluaciones estéticas: ciertas condiciones de existencia se sienten como muy importantes, y la contradicción de la realidad con éstas tan grande y frecuente que surge el placer en la percepción de esas formas. (Mayo-julio de 1885, 35 [3].)

460. El hombre es una criatura que crea formas y ritmos; en nada está mejor ejercitado y parece que en nada obtiene más placer que en la *invención de formas*. Obsérvese solamente en que se ocupa nuestro ojo en cuanto ya no tiene nada que ver: se *crea* algo que ver. Probablemente nuestro oído haga lo mismo en ese caso: se *ejerce*. Sin la metamorfosis del mundo en formas y ritmos no habría para nosotros nada «idéntico», ni nada que se repita, ni posibilidad alguna de experiencia y asimilación, de *nutrición*. En toda percepción, esto es, en la apropiación más originaria, el hecho esencial es una acción, con más precisión, una imposición de formas: de «impresiones» sólo hablan los superficiales. El hombre adquiere conocimiento de su fuerza como de una fuerza que se resiste o, mejor todavía, que determina, que rechaza, que selecciona, que forma, que ordena en esquemas. Hay algo activo cuando recibimos una excitación en general y cuando la recibimos como una

excitación *determinada*. Lo propio de esta actividad es no sólo crear formas, ritmos y sucesiones de formas sino también valorar las figuras con relación a la asimilación o el rechazo. Así se hace nuestro mundo, la totalidad de nuestro mundo; y a todo este mundo que sólo a nosotros nos pertenece, que sólo por nosotros ha sido creado, no le corresponde ninguna supuesta «realidad verdadera», ninguna «cosa en sí», sino que él mismo es nuestra única realidad, y el «conocimiento» se revela, así considerado, sólo como un *medio de alimentarse*. Pero somos seres difíciles de alimentar y por todas partes tenemos enemigos y, en cierto modo, cosas difíciles de digerir: por esto el conocimiento humano se ha refinado y finalmente se ha vuelto tan orgulloso de su fineza que no puede oír que no es un fin, sino un medio o un instrumento del estómago, ¡incluso una especie de estómago! (Junio-julio de 1885, 38 [10].)

461. [...] finalmente el hombre no vuelve a encontrar en las cosas nada más que lo que él mismo introdujo en ellas; el volver a encontrar se llama ciencia; el introducir, arte, religión, amor, orgullo. En ambos, si fuera incluso un juego de niños, --- (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [174].)

462. *los valores moral<es> en su dominio sobre los estéticos* (o *primacía* u oposición y *enemistad mortal* contra ellos) (Otoño de 1887, 9 [161].)

463. La concepción del mundo con la que uno se encuentra en el fondo de este libro es particularmente lóbrega y desagradable: parece que entre los tipos de pesimismo conocidos hasta ahora ninguno llega a tener este grado de maldad. Aquí falta la oposición de un mundo verdadero con uno aparente: sólo hay un mundo, y éste es falso, cruel, contradictorio, seductor, sin sentido... Un mundo así hecho es el mundo verdadero. *Necesitamos la mentira* para obtener la victoria sobre esta realidad, sobre esta «verdad», es decir, para *vivir*... El que la mentira sea necesaria para vivir forma parte de ese carácter terrible y problemático de la existencia...

La metafísica, la moral, la religión, la ciencia sólo se toman en consideración como diversas formas de mentira: con su ayuda se *cree* en la vida. «La vida debe inspirar confianza»: la tarea, así propuesta, es enorme. Para realizarla el hombre debe ser ya mentiroso por naturaleza, debe ser, más que nada, *artista*... Y también lo

es: metafísica, moral, religión, ciencia. Todo sólo producto de su voluntad de arte, de mentira, de huida de la «verdad», de *negación* de la «verdad». La misma voluntad gracias a la cual violenta la realidad con la mentira, esta facultad artística *par excellence* del hombre, la tiene en común con todo lo que es: él mismo es un fragmento de realidad, de verdad, de naturaleza; él mismo es también un fragmento del *genio de la mentira*...

Que se *desconozca* el carácter de la existencia es la intención oculta más profunda y elevada <de la> ciencia, la devoción, los artistas. No ver nunca muchas cosas, ver muchas cosas falsamente [...] (Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [138].)

464. 4. De este modo, este libro es incluso antipesimista, es decir, en el sentido de que enseña que es más fuerte que el pesimismo, más divino que la «verdad»: el arte.

Parece que nadie hablaría tanto en favor de una negación radical de la vida, de un auténtico hacer no, más todavía que de decir no a la vida, como el autor de este libro; sólo sabe —lo ha vivido, tal vez no haya vivido otra cosa— que el arte vale más que la «verdad». Ya en el prólogo, con el que se invita a Richard Wagner como a un diálogo, aparece la profesión de fe, el evangelio de los artistas: «el arte como la auténtica tarea de la vida, el arte como *actividad metafísica*»... (Primavera de 1888, 14 [21].)

465. 5.

Con esos presupuestos, ¿qué ha de ocurrir con la ciencia? ¿En qué situación queda? En un sentido considerable, casi como enemiga de la verdad, pues es optimista, pues cree en la lógica. Está fisiológicamente establecido que en las épocas de decadencia de una raza fuerte es cuando el tipo del hombre científico llega a su madurez. La crítica de Sócrates constituye la parte principal del libro: Sócrates como enemigo de la tragedia, como el que disuelve esos instintos demónicos-profilácticos del arte; el socratismo como la gran incompresión de la vida y el arte: la moral, la dialéctica, la frugalidad del hombre teórico, una forma de cansancio; la célebre serenidad griega, sólo un *crepúsculo*... Las razas fuertes, siempre y cuando son ricas y opulentas en fuerzas, tienen el valor de ver las cosas como son: *trágicas*... Para ellas el arte es más que un entretenimiento y una diversión; es una cura... [...] (Primavera de 1888, 14 [22].)

466. Voluntad de poder como «ley de la naturaleza»
Voluntad de poder como vida
Voluntad de poder como arte
Voluntad de poder como moral
Voluntad de poder como política
Voluntad de poder como ciencia
Voluntad de poder como religión (Primavera de 1888, 14 [71].)

467. Comparado con el artista, la aparición del hombre científico es, en efecto, un signo de una cierta represión y bajada de nivel de la vida. [...] (Primavera de 1888, 14 [84].)

VI. Teoría de las artes. Arte dionisíaco y arte apolíneo. La conexión entre las artes. Las artes particulares

468. Habremos ganado mucho para la ciencia estética cuando lleguemos no sólo a la comprensión lógica sino a la certeza inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco. (NT, 1.)

469. La bella apariencia de los mundos del sueño, en cuya creación cada hombre es un artista perfecto, es el presupuesto de todas las artes plásticas e incluso, como veremos, de una mitad importante de la poesía. (NT, 1.)

470. Apolo, como el dios de todas las fuerzas plásticas, es al mismo tiempo el dios vaticinador. Él, que según su raíz es «el que resplandece», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interior de la fantasía. (NT, 1.)

471. Se podría designar a Apolo como la espléndida imagen divina del *principium individuationis*, desde cuyos gestos y miradas nos habla todo el placer y la sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza. (NT, 1.)

472. Con relación a estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza, todo artista es un «imitador», bien un artista apolíneo de los sueños, bien un artista dionisíaco de la embriaguez, o bien, finalmente —como por ejemplo en la tragedia griega—, al mismo tiempo un artista de los sueños y la embriaguez. (NT, 2.)

473. Sólo en ellos [los griegos] la naturaleza alcanza su jubileo artístico, sólo en ellos el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. (NT, 2.)

474. [...] el elemento que conforma el carácter de la música dionisíaca y, por tanto, de la música en general, el poder estremecedor del sonido, el flujo continuo de la melodía y el mundo absolutamente incomparable de la armonía. (NT, 2.)

475. En el ditirambo dionisíaco, el hombre es estimulado hasta el grado supremo de sus capacidades simbólicas; algo nunca sentido se esfuerza por exteriorizarse, la destrucción del velo de Maya, el ser uno con el genio de la especie, incluso con el de la naturaleza. Ahora debe expresarse simbólicamente la esencia de la naturaleza. Un nuevo mundo de símbolos es necesario, todo el simbolismo corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino la totalidad de los gestos de la danza que mueven rítmicamente todos los miembros. (NT, 2.)

476. [...] así podemos explicar al poeta lírico, gracias a nuestra metafísica estética antes expuesta, de la siguiente manera: en primer lugar, como artista dionisíaco, se ha unido totalmente con el uno primordial, con su dolor y contradicción, y ha producido la copia de este uno primordial como música, a la que se le ha llamado con razón una reproducción y un segundo vaciado del mundo; pero ahora la música se le hace visible como en una *imagen onírica a su semejanza,* bajo la influencia apolínea del sueño. Ese reflejo, carente de imagen y de concepto, del dolor primordial en la música, con redención en la apariencia, forma ahora un segundo reflejo, como una imagen particular o ejemplo. El artista ya ha superado su subjetividad en el proceso dionisíaco: la imagen que en ese momento le muestra su unión con el corazón del mundo es una escena onírica que esa contradicción y dolor primordiales, junto al placer primordial de la apariencia, hacen sensibles. El «yo» del poeta lírico suena desde el abismo del ser: su «subjetividad» en el sentido de la nueva estética es una quimera. (NT, 5.)

477. El artista plástico, al igual que el artista épico con él emparentado, está abismado en la pura contemplación de las imágenes. El músico dionisíaco sólo es, carente de la imagen, el propio dolor primordial y su eco. [...] las imágenes del poeta lírico no son más que él mismo, como diversas objetivaciones de él; por eso, como el centro que mueve ese mundo, puede decir «yo»; sólo que este yo no es el mismo que el del hombre empírico real y despierto, sino el único yo que es realmente y que es eterno, que descansa en el fundamento de las cosas, a través de cuyas copias el genio lírico penetra hasta el fundamento de las cosas. (NT, 5.)

478. La canción popular es para nosotros, en primer lugar, un espejo musical del mundo, melodía original primordial que busca una manifestación onírica paralela y que se expresa en la poesía. *La melodía es lo primero y lo universal,* por lo que puede soportar varias objetivaciones en varios textos. Es también, con mucho, lo más importante y necesario en la valoración ingenua del pueblo. La melodía alumbra por sí misma a la poesía, ciertamente lo hace sin cesar. No otra cosa quiere decir la *forma estrófica* de la *canción popular,* fenómeno que siempre he observado con asombro hasta que finalmente encontré esta explicación. (NT, 6.)

479. En la poesía de la canción popular vemos, pues, el lenguaje esforzándose al máximo en *imitar a la música.* (NT, 6.)

480. Ese proceso de la descarga de la música en imágenes tenemos que trasladarlo a una multitud de gente con vigor juvenil y creadora de lenguaje para tener una idea de cómo se forma una canción popular estrófica y cómo se estimula toda la capacidad lingüística por el nuevo principio de la imitación de la música. (NT, 6.)

481. Si podemos considerar entonces la poesía lírica como la fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, cabe preguntarnos: «¿como qué se manifiesta la música en el espejo de la figuración y del concepto?» *Se manifiesta como voluntad,* tomando la palabra en el sentido schopenhaueriano, esto es, como lo contrario de la disposición estética, puramente contemplativa y carente de voluntad. Aquí se distingue lo máximo posible el concepto de esencia del de fenómeno: ya que, según su esencia, es imposible que la música sea voluntad, porque como tal habría que desterrarla del reino del arte por completo —la voluntad es lo no estético en sí—, pero ella se manifiesta como voluntad. (NT, 6.)

482. [El poeta lírico] entiende toda la naturaleza y a sí mismo en ella sólo como lo que eternamente quiere, desea, anhela, pero en tanto que interpreta la música en imágenes, él mismo descansa en la calma sosegada del mar de la contemplación apolínea, por más que todo lo que mira por el *médium* de la música se mueva alrededor de él apremiando y empujando. (NT, 6.)

483. Éste es el fenómeno del poeta lírico: como genio apolíneo interpreta la música a través de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, liberado totalmente de la avidez de la voluntad, es una pura mirada solar no empañada. (NT, 6.)

484. La poesía del lírico no puede decir nada que no esté ya, del modo más general y válido, en la música que le empujó hacia el lenguaje de imágenes. Por esto el simbolismo universal de la música no puede llegar a agotarse de ninguna manera con el lenguaje, porque se refiere simbólicamente a la contradicción y al dolor originarios presentes en el corazón del uno primordial, de modo que simboliza una esfera que está por encima y antes de todo fenómeno. Con relación a la música todo fenómeno es más bien sólo metáfora: por lo que el *lenguaje*, como órgano y símbolo del fenómeno, en ningún caso puede volver hacia afuera el fondo más íntimo de la música... (NT, 6.)

485. Que con [el sátiro] empieza la tragedia, que la naturaleza dionisíaca habla desde él, es un fenómeno que nos resulta tan sorprendente como la formación de la tragedia a partir del coro. Tal vez alcancemos un punto de partida para el examen si sostengo que el sátiro, el ser natural ficticio, es al hombre de cultura lo que la música dionisíaca a la civilización. (NT, 7.)

486. Según esta concepción podemos considerar el coro, en su estadio primitivo en la tragedia original, como un espejo donde se refleja el hombre dionisíaco; fenómeno que se hace más patente en la conducta del actor que, si está realmente dotado, ve flotar ante sus ojos, perceptible y tangible, la imagen del personaje que él interpreta. (NT, 8.)

487. Nada puede ser más cierto que esto: el poeta es sólo totalmente poeta cuando se ve rodeado por figuras que viven y actúan ante él y a cuya esencia más íntima echa una mirada. Debido a una debilidad propia de la inteligencia moderna, estamos inclinados a representarnos el fenómeno estético primordial demasiado complicado y abstracto. La metáfora no es para el verdadero poeta una figura retórica, sino una imagen vicaria que se le hace presente realmente en el lugar de un concepto. (NT, 8.)

488. En el fondo el fenómeno estético es sencillo; si se tiene sólo el don de ver el juego viviente y continuo y de vivir constantemente rodeado de una multitud de espíritus, se es poeta; si se siente sólo el impulso de transformarse y de hablar desde otro cuerpo y alma, se es dramaturgo. (NT, 8.)

489. La excitación dionisíaca tiene el poder de comunicar a una masa entera ese don artístico, de verse rodeada de semejante multitud de espíritus con los que se es consciente de ser uno interiormente. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse a sí mismo transformado y entonces actuar como si se hubiera entrado realmente en otro cuerpo, en otro carácter. Este proceso está en el comienzo del desarrollo del drama. (NT, 8.)

490. En el ditirambo nos precede una comunidad de actores inconscientes, que se ven a sí mismos y entre sí como transformados.

La metamorfosis es el presupuesto de todo arte dramático. En esta metamorfosis se ve al exaltado dionisíaco como sátiro, *y como sátiro ve esta vez al dios*, es decir, en su transformación ve una nueva visión fuera de sí, como culminación apolínea de su estado. Con esta nueva visión, el drama está completo.

De acuerdo con este conocimiento, tenemos que entender la tragedia griega como el coro dionisíaco que se descarga sin cesar en un mundo apolíneo de imágenes. [...] Por tanto, el drama es la representación apolínea de los conocimientos y las obras dionisíacas, por lo que está separado por un enorme abismo de la epopeya. (NT, 8.)

491. También Eurípides, en cierto sentido, era sólo una máscara: la divinidad que hablaba a través de él no era Dioniso, tampoco Apolo, sino un demonio que acababa de nacer llamado Sócrates. Ésta es la nueva oposición: lo dionisíaco y lo socrático. (NT, 12.)

492. La dialéctica optimista, con el látigo de sus silogismos, expulsa la música de la tragedia, es decir, destruye la esencia de la tragedia, que se puede interpretar únicamente como una manifestación y simbolización de los estados dionisíacos, como la simbolización visible de la música, como el sueño onírico de la embriaguez dionisíaca. (NT, 14.)

493. Apolo se erige ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, por el que sólo es posible la redención

en la apariencia, mientras que a la mística llamada jubilosa de Dioniso salta por los aires la esfera de la individuación, dejando abierto el camino que lleva a las madres del ser, al núcleo más íntimo de las cosas. Esta enorme oposición, que se abre dejando huecos entre el arte plástico, en tanto que arte apolíneo, y la música, en tanto que arte dionisíaco, se le hizo tan evidente a uno sólo de los grandes pensadores, que, incluso sin la guía de las divinidades griegas, otorgó a la música un carácter y un origen diferentes de todas las demás artes, porque no es, como el resto, una reproducción del fenómeno sino una reproducción inmediata de la voluntad misma y presenta, a todo lo físico del mundo, lo metafísico, a todo fenómeno, la cosa en sí. (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 310.) (NT, 16.)

494. ¿Qué efecto estético se produce cuando esas dos potencias artísticas en sí separadas de lo apolíneo y dionisíaco se ponen juntas en actividad? O más brevemente: ¿cuál es la relación de la música con la imagen y el concepto? (NT, 16.)

495. El arte dionisíaco suele ejercer, por tanto, dos clases de efectos sobre la facultad artística apolínea: la música provoca la *intuición alegórica* de la universalidad dionisíaca, la música deja aparecer la imagen alegórica *en su significado más elevado*. (NT, 16.)

496. La alegría metafísica en lo trágico es una traducción, al lenguaje de la imagen, de la sabiduría dionisíaca, inconsciente e instintiva: el héroe, la manifestación suprema de la voluntad, es negado para placer nuestro, porque es sólo manifestación, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su negación. «Creemos en la vida eterna», así clama la tragedia, mientras que la música es la idea inmediata de esa vida. Un fin totalmente distinto tiene el arte plástico: aquí Apolo supera el sufrimiento del individuo mediante la glorificación luminosa de la *eternidad del fenómeno*, aquí triunfa la belleza sobre el sufrimiento inherente a la vida, se suprime el dolor en cierto sentido de los trazos de la naturaleza. (NT, 16.)

497. El arte dionisíaco quiere convencernos también del eterno placer de la existencia; sólo que tenemos que buscar ese placer no en los fenómenos, sino detrás de ellos. [...] Somos realmente, por algunos instantes, el ser primordial mismo y sentimos su avidez y placer desenfrenados por la existencia. (NT, 17.)

498. Pero, si no, ¿en qué consiste entonces el placer estético con el que hacemos desfilar ante nosotros esas imágenes? Me pregunto por el placer estético a sabiendas de que muchas de estas imágenes además pueden provocar, de cuando en cuando, un deleite moral, por ejemplo en forma de piedad o de un triunfo moral. Quien quiera derivar el efecto de la tragedia sólo de estas fuentes morales, como sin duda fue habitual demasiado tiempo en estética, no debería creer que con eso ha hecho algo en favor del arte, que ante todo debe exigir pureza en su dominio. Para la explicación del mito trágico, la primera exigencia es justamente buscar en la esfera puramente estética el placer propio de él sin pasar a la región de la piedad, del terror o de lo moralmente sublime. ¿Cómo lo feo y lo disarmónico, el contenido del mito trágico, puede provocar un placer estético? (NT, 24.)

499. Aquí se hace necesario elevarnos, con ímpetu y resolución, a una metafísica del arte, repitiendo el principio ya enunciado de que sólo como un fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo. En ese sentido, el mito trágico tiene que convencernos de que incluso lo feo y lo disarmónico son un juego artístico: la voluntad juega consigo misma en la eterna plenitud de placer. Este fenómeno primordial del arte dionisíaco, tan difícil de comprender, se hace comprensible sólo por una vía directa y se comprende inmediatamente en el significado maravilloso de la *disonancia musical* [...]. Lo dionisíaco, con su placer primordial percibido en el propio dolor, es el seno materno común de la música y el mito trágico. (NT, 24.)

500. De ese fundamento de toda existencia, del subsuelo dionisíaco del mundo sólo puede entrar en la conciencia del individuo lo que puede superar de nuevo el poder apolíneo de transfiguración, de modo que esos dos instintos artísticos están obligados a desarrollar sus fuerzas en una proporción rigurosamente recíproca, según la ley de la eterna justicia. (NT, 25.)

501. La *risa* era el alma de la nueva comedia.
El escalofrío, la del drama musical. [...] (Otoño de 1869, 1 [6].)

502. El coro griego es primero la caja armónica viviente, después el altavoz por el que el actor grita su sentimiento, de manera colosal, al espectador; tercero, el espectador que se ha hecho sonoro, y canta con pasión y voz lírica. (Otoño de 1869, 1 [40].)

503. Desgraciadamente estamos acostumbrados a disfrutar de las artes en el aislamiento: absurdo de las galerías de arte y de las salas de concierto. Las *artes separadas* son un triste vicio moderno. Todo se viene abajo. No hay organizaciones que cultiven en conjunto las artes en tanto que arte, es decir, el espacio en el que las artes van juntas.

Cada arte va en solitario un tramo del camino y en otro tramo se va junto con las otras artes. [...] (Otoño de 1869, 1 [45].)

504. ¿Qué hace la música? Disuelve una intuición en la voluntad.

Contiene las formas generales de todos los estados de deseo; es de un extremo a otro simbolismo de los instintos, y como tal completamente comprensible para todos en sus formas más sencillas (medida, ritmo).

Por tanto, es siempre más general que toda acción particular, por eso nos resulta más comprensible que cualquier acción particular: la música es entonces la clave del drama. [...] si se separa sentimiento y entendimiento, música y acción, intelecto y voluntad contra la naturaleza, cada parte separada se atrofia. Así se originó la música absoluta y el drama familiar, del desgarramiento del drama musical de los antiguos. (Otoño de 1869, 1 [49].)

505. La música es un lenguaje con una capacidad de elucidación infinita.

El lenguaje sólo interpreta a través de los conceptos, la simpatía surge por el *médium del pensamiento.* Esto le pone un límite.

Esto sólo vale para el lenguaje escrito objetivo, el lenguaje hablado es sonoro, y los intervalos, los ritmos, los *tempi,* los fuertes y acentos son todos símbolos del contenido de sentimiento que hay que representar. Todo esto es al mismo tiempo propio de la música.

La mayor parte de la masa del sentimiento no se exterioriza a través de palabras. La palabra sólo alude: es la superficie del mar agitado, en cuyo fondo hay tempestad. Aquí está el límite del drama hablado. Incapacidad de representar la simultaneidad. (Otoño de 1869, 2 [10].)

506. Palabras y música en la ópera. Las palabras deben interpretarnos la música; la música, sin embargo, expresa el alma de la acción. Las palabras son los signos más imperfectos.

El drama nos incita a la *fantasía de la voluntad,* una expresión sin sentido, en apariencia; la poesía épica incita a la fantasía del intelecto, especialmente la del ojo.

Un drama leído no puede disponer a la fantasía de la voluntad a la excitación y a la producción, porque la fantasía de la visión está demasiado estimulada.

En la poesía lírica no salimos de nosotros mismos, pero somos estimulados a la producción de nuestros propios estados del alma, sobre todo por la ἀνάμνησις. (Otoño de 1869, 2 [11].)

507. Grito y contragrito: la fuerza de la armonía.

En el canto, el hombre natural adapta de nuevo sus símbolos a todo el sonido, conservando sólo el símbolo de los fenómenos: la voluntad, la esencia se presenta de nuevo *más plena* y *más sensible.* En la exaltación del afecto se revela la esencia con más claridad, por esto el símbolo, el sonido aparece con más intensidad. El recitativo es en cierta manera una vuelta a la naturaleza, es siempre el producto de una excitación mayor. [...]

Paulatinamente el círculo superior domina siempre los círculos menores, esto es, se hace necesaria una elección de palabras, una posición de palabras. La poesía comienza totalmente en el dominio de la música.

Dos géneros principales: según hayan de expresarse por ella
las imágenes
o los sentimientos [...]

Lírica y épica: camino del sentimiento y de la imagen. (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [16].)

508. Los sentimientos son aspiraciones y representaciones de una clase inconsciente. La representación se simboliza en el gesto, la aspiración en el sonido. La aspiración se exterioriza en placer o en desplacer, en sus diversas formas. Estas formas son las que simboliza el sonido. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [19].)

509. En la música y en la poesía lírica dionisíacas el hombre quiere expresarse como ser genérico. Que haya dejado de ser hombre se representa *simbólicamente* por el entusiasmo de los sátiros; se vuelve hombre natural entre los hombres naturales. Ahora habla por la mímica (simbólica) e imita al hombre universal. El lenguaje más claro del genio de la especie es el sonido como voz de seduc-

ción y de dolor: éste es el *medio* más importante de liberarse de lo individual. (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [21].)

510. La música se hace palabra. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [36].)

511. Lo que aparece, lo que brilla, la luz, el color.

Del mismo modo en que se relacionan las cosas individuales con la voluntad, se relacionan las cosas bellas con las individuales.

El sonido proviene de la noche.

El mundo de la *apariencia* mantiene la individuación.

El mundo del sonido une unos a otros: tiene que estar más emparentado con la voluntad. [...] (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [37].)

512. El sueño, el modelo de la naturaleza para las artes plásticas.

El éxtasis (embriaguez), para la música. (Invierno de 1869-1870-primavera de 1870, 3 [58].)

513. Efecto del arte contra el conocimiento.

En la arquitectura: la eternidad y grandeza del hombre.

En la pintura: el mundo del ojo.

En la poesía: todo el hombre.

En la música: su sentimiento, admirado, amado, deseado. (Setiembre de 1870-enero de 1871, 5 [73].)

514. La tragedia es bella en cuanto que el instinto que crea lo horrible en la vida aquí aparece como instinto artístico, con su sonrisa, como niño que juega. Lo conmovedor y lo estremecedor de la tragedia en sí reside en que vemos ante nosotros cómo el instinto espantoso se hace instinto artístico y lúdico. Lo mismo vale para la música: es una imagen de la voluntad en un sentido aún más universal que la tragedia.

En las otras artes nos sonríen los fenómenos, en el drama y <en> la música es la voluntad misma. Cuanto más profundamente estamos convencidos del carácter funesto de este instinto, más conmovedor resulta su juego. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [29].)

515. [...] pienso que interpreto correctamente «ingenuo» como lo «puramente apolíneo», «como la apariencia de la apariencia», y, al contrario, «sentimental», como lo «nacido en la lucha del conocimiento trágico y de la mística». [...] En cambio, entiendo que lo totalmente opuesto a lo ingenuo y lo apolíneo es lo «dionisíaco», es decir, todo arte que no es «apariencia de la apariencia», sino «apariencia del ser», reflejo del eterno uno primordial, por lo que todo nuestro mundo empírico, desde el punto de vista del uno primordial, es una obra de arte dionisíaca; o, desde nuestro punto de vista, la música. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [126].)

516. Lo que llamamos trágico es precisamente esa ilustración apolínea de lo dionisíaco: cuando exponemos en una serie de imágenes esas impresiones tejidas entre sí que produce en conjunto la embriaguez de lo dionisíaco, esa serie de imágenes expresan, como enseguida se va a explicar, lo trágico.

La forma más general del destino trágico es la derrota triunfal o el triunfo logrado en la derrota. En cada momento el individuo es vencido; y sin embargo sentimos su aniquilación como un triunfo. Para el héroe trágico es necesario sucumbir por donde va a vencer. En esta crítica contraposición vislumbramos algo de la suprema valoración (a la que ya hemos aludido) de la individuación, la cual necesita el uno primordial para alcanzar su último fin deleitable, de modo que la muerte aparece tan digna y venerable como el nacimiento, y lo que nace debe resolver en la muerte la tarea que le ha sido encomendada como individuo. (Final de 1870-abril de 1871, 7 [128].)

517. De la unión de dolor y placer en la esencia del mundo es de lo que vivimos. Sólo somos envoltura alrededor de ese núcleo inmortal.

En tanto que se rompe por la representación del dolor primordial, *nuestra* propia *existencia* es un acto artístico constante. Por eso la creación del artista es *imitación* de la *naturaleza* en el sentido más profundo. [...] (Final de 1870-abril de 1871, 7 [196].)

518. ¿De dónde procede la fruición de la contradicción en la esencia de la tragedia?

La contradicción como la esencia de las cosas se refleja en la acción trágica. Genera de sí misma una *ilusión metafísica*, hacia donde pone sus miras en la tragedia. (Invierno de 1870-1871-otoño de 1872, 8 [2].)

519. Explicar lo subjetivo. Arquíloco, «la poesía lírica», «*la disposición musical de ánimo*» (*Schiller*) como lugar de nacimiento, que se expresa ahora en imágenes. La manía dionisíaca aparece con una semejanza análoga: amor por las hijas mezclado con la invectiva y el desprecio. La «canción popular» dionisíaca. Al poeta lírico no le hace la pasión frenética, sino la fuerte y prodigiosa voluntad dionisíaca que se exterioriza en un sueño apolíneo. Es Dioniso el que, al ingresar en la individuación, deja escapar su doble disposición anímica: el poeta lírico habla de sí mismo, pero sólo se refiere a Dioniso. La subjetividad del poeta lírico es un engaño. El fondo creador es el dolor primordial dionisíaco, que se expresa en una imagen análoga, de modo que no nos dejamos llevar hacia esas imágenes, sino hacia ese fondo. Contraste con el *artista plástico*, que no excita ninguna disposición anímica, sino que reclama la contemplación pura. Lo mismo ocurre con el poeta épico, que parte de la imagen, que quiere transmitir exclusivamente, y para ello provoca sentimientos y disposiciones anímicas, es decir, que el soñador sólo toma parte en el sueño en la medida en que tiene que estar próximo a las cosas que contempla y las tiene que comprender.

El ditirambo, como el coro lírico que ve los sufrimientos de la individuación en imágenes: esta imagen es finalmente representada. El proceso dramático sólo es pensado como visión. La música, la danza, la poesía lírica son la simbólica dionisíaca de donde nace la visión. Excitación del fondo del sentimiento hasta proyectar imágenes entre las que ahora se producirá una afinidad natural. (Invierno de 1870-1871-otoño de 1872, 8 [7].)

520. El lenguaje, una suma de conceptos.

El concepto, en el primer momento de la formación, un fenómeno artístico: la simbolización de una plétora de fenómenos, originalmente una imagen, un jeroglífico. Por tanto, una *imagen* en el lugar de una cosa.

Son reflejos apolíneos del fondo dionisíaco.

Así comienza el hombre con esas *proyecciones de imágenes* y *símbolos*. Todas las imágenes artísticas son sólo símbolos; en las pinturas, las superficies; en el mármol, la rigidez; en la epopeya --- (Invierno de 1870-1871-otoño de 1872, 8 [41].)

521. «Las imágenes poéticas son sueños del hombre despierto, a causa de su ἐνάργεια.» (Invierno de 1870-1871-otoño de 1872, 8 [71].)

522. El espectador de la tragedia esquílea, contemplador inconsciente, como hombre total, no como hombre estético. (1871, 9 [7].)

523. Sólo desde el punto de vista del *coro* se explica la *skene* [escena] y su acción. Sólo en la medida en que el coro es la representación de la masa dionisíaca llena de entusiasmo y en que cada espectador se identifica con el coro, hay un mundo de espectadores en el teatro griego. La frase de Schlegel sobre el «espectador ideal» debe abrirse ante nosotros en un sentido más profundo. El coro es el espectador idealizado en tanto que es el único *que mira*, el que mira el mundo de la visión de la *skene*. Es el auténtico productor de ese mundo; nada más erróneo que aplicar nuestra medida del público crítico-estetizante al teatro griego. La masa popular dionisíaca como la eterna matriz del fenómeno dionisíaco —y aquí la eterna esterilidad; eso es lo opuesto. [...]

En un sentido contrario el *espectador* moderno es el productor de la ópera: el hombre incapaz de arte obtiene una especie de arte justo porque es un hombre no artístico. Porque lo siente, produce por arte de magia ante sí su representación del hombre artístico; porque no puede contemplar ninguna visión, pone a su servicio a los maquinistas y decoradores; porque no comprende la profundidad de la música dionisíaca, rebaja el placer musical a la voluptuosidad del arte del canto y a la retórica intelectual de la pasión. El recitativo y el aria es su creación. No se intente atenuar estas consecuencias: también en los logros más elevados de la ópera permanece el hombre moderno en esta perspectiva del que exige y produce. Nuestros mayores artistas no pueden hacer otra cosa que forzar a este hecho primordial del arte moderno a tomar una nueva forma; y en *Wagner* se llega a una especie de metafísica a partir de esta exaltación sin límite de este hecho. (1871, 9 [9].)

524. El símbolo, en el período primitivo es el *lenguaje* para lo *universal*, en el posterior es un medio de recordar el *concepto*. La música es el auténtico lenguaje de lo universal. En la ópera fue usado como simbólica del concepto. Eso presupone una gran riqueza de formas utilizables, enseguida comprensibles, es decir, comprensibles conceptualmente.

El peligro está en que todo depende del *contenido conceptual* y en que la *forma musical* misma acabe destruida. En tanto que lo reduce al símbolo, el *concepto* es la *muerte del arte*. (1871, 9 [88].)

525. Usamos la música como un arte todavía no disuelto en el concepto. [...]

La música como *arte universal-no nacional-atemporal* es el *único floreciente*. Representa para nosotros el arte *en su totalidad* y el mundo artístico. Por eso redime. (1871, 9 [90].)

526. Una humanidad que sólo ve el mundo de manera abstracta, no en símbolos, es incapaz de arte. Tenemos la idea en lugar del símbolo, de ahí la *tendencia* como guía artística.

Ahora bien, hay hombres que comprenden el mundo como música, esto es, simbólicamente. La intuición musical de las cosas es una nueva posibilidad de arte. [...]

Lo dionisíaco era explicado por la imagen.

Ahora se explica la imagen por lo dionisíaco.

Por tanto, relación completamente invertida. (1871, 9 [92].)

527. [...] La música se ha asociado en su desarrollo a las principales expresiones antropológicas: marcha y lenguaje. Con más exactitud podemos llamar a la marcha una imitación de la música y a la frase hablada una imitación de la melodía. En este sentido, el hombre en su totalidad es un *fenómeno de la música*. [...] (1871, 9 [116].)

528. ¿Que la *música* puede producir *pensamientos*? En primer lugar, imágenes, caracteres; después, pensamientos.

El *mito antiguo* nació la mayoría de las veces de la *música*. Una serie de imágenes. Son los mitos *trágicos*.

¿En qué reside el parentesco de la *música* y lo *trágico*? ¿Expresa lo trágico la forma más general del ser?

¿Y en qué se diferencia lo *lírico* de lo *trágico*?

Lo *trágico* sólo puede ser una intensificación de lo *lírico*; lo contrario de lo épico.

La *disolución* de la música en un *mito* es lo *trágico*.

El mito trágico se relaciona con la poesía lírica, del mismo modo que la epopeya con la pintura.

¿Qué es aquí el *mito*? Una historia, una cadena de acontecimientos sin «*fabula docet*», pero en conjunto una interpretación de la música.

La poesía lírica, una serie de afectos como interpretación de la música.

El mito trágico, representación de un *sufrimiento* como interpretación de la música.

La epopeya, historia como serie de imágenes. Relieve.

La tragedia, historia como serie de afectos.

Lo específicamente *dramático* no pertenece a la esencia de la tragedia. Hay también una epopeya dramática.

El coro trágico ve el mito como el rapsoda la epopeya. Pero el rapsoda la cuenta. Y al principio *el coro contaba también la tragedia*. Este coro es a Homero lo que ese coro trágico al rapsoda. (1871, 9 [125].)

529. La música debe crear la tragedia *a partir de sí*, de la misma manera que el uno primordial crea a los individuos. (1871, 9 [133].)

530. [...] El genio, como hombre «que no está despierto y sólo sueña», el que, como ya he dicho, se prepara y se forma en el hombre que está despierto y sueña al mismo tiempo, es de *naturaleza* totalmente *apolínea*: una verdad que parece evidente según la característica establecida de lo apolíneo. Esto nos obliga a definir el *genio dionisíaco* como el hombre con un olvido total de sí mismo y que se ha unificado con el fundamento primordial del mundo, que a partir del dolor original crea una nueva apariencia del mismo para su redención: hemos admirado este proceso en el *santo* y en el *gran músico*, los cuales son sólo repeticiones del mundo y un segundo vaciado del mismo.

Si esta nueva apariencia artística del dolor original produce de sí un segundo reflejo, como un parhelio, tenemos la obra de arte común dionisíaco-apolínea, a cuyo misterio tratamos de acercarnos en este lenguaje de imágenes. [...] (Principio de 1871, 10 [1].)

531. [...] En la multitud de lenguajes se manifiesta enseguida el hecho de que la palabra y la cosa no se recubren total ni necesariamente, sino que la palabra es un símbolo. Pero ¿qué simboliza la palabra? Sin duda sólo representaciones, sean éstas conscientes, o inconscientes la mayoría de las veces: pues ¿cómo podría corresponderse una palabra-símbolo con esa esencia íntima cuya copia somos nosotros mismos junto con el mundo? Sólo como representaciones conocemos ese núcleo, sólo en su exteriorización por la imagen tenemos un conocimiento de él: además no hay en ninguna parte un puente directo que nos conduzca a él mismo. También toda la vida de los instintos, el juego de los sentimientos, sensaciones, afectos, actos de la voluntad nos es conocido —debo aña-

dir aquí contra Schopenhauer— en la introspección más incisiva sólo como representación, no según su esencia; y podemos decir que la «voluntad» misma de Schopenhauer no es nada más que la forma fenoménica más general de algo que permanece para nosotros completamente indescifrable. Si tenemos que doblegarnos a la rígida necesidad de no ir, en ninguna parte, más allá de las representaciones, al menos sí podemos distinguir dos clases principales en el ámbito de las representaciones. Unas se nos manifiestan como sensaciones de placer o desplacer y acompañan, como base fundamental nunca ausente, a todas las demás representaciones. Esta forma fenoménica más general, a partir de la que y bajo la que únicamente comprendemos todo devenir y todo querer y para la que queremos reservar el nombre de «voluntad», tiene también en el lenguaje su propia esfera simbólica, y ésta es para el lenguaje tan fundamental como lo es esa forma fenoménica para todas las demás representaciones. Todos los grados de placer y de desplacer —exteriorizaciones de *un* fondo primordial vedado a nuestra mirada— se simbolizan en el *tono del que habla*, mientras que todas las demás representaciones son designadas por la *simbólica gestual* del que habla. En tanto que ese fondo primordial es el mismo en todos los hombres, el fondo del sonido es también el fondo general, comprensible más allá de la diversidad de las lenguas. En él se desarrolla la simbólica gestual más arbitraria y no totalmente adecuada a su fundamento; con ella comienza la diversidad de las lenguas, cuya pluralidad podemos considerar metafóricamente como un texto estrófico sobre esa melodía originaria del lenguaje del placer y del desplacer. Podemos poner todo el ámbito del consonantismo y el vocalismo bajo la simbólica gestual: consonantes y vocales no son sin el tono fundamental, necesario ante todo, nada más que posiciones de los órganos del lenguaje, en definitiva, gestos; en cuanto imaginamos la palabra que brota de la boca del hombre, se produce, en primer lugar, la raíz de la palabra y el fundamento de esa simbólica gestual, el fundamento del sonido, el eco de las sensaciones de placer y desplacer. Del mismo modo que toda nuestra corporalidad se relaciona con la forma fenoménica más primordial, la voluntad, se relaciona la palabra consonántico-vocálica con su tono fundamental.

Esta forma fenoménica primordial, la «voluntad», con su escala de sensaciones de placer y desplacer, llega en el desarrollo de la música a una expresión simbólica cada vez más adecuada; un proceso histórico junto al que avanza el esfuerzo constante de la poesía lírica por parafrasear la música en palabras; este doble fenómeno, según las explicaciones ya expuestas, tiene su modelo primordial en el lenguaje.

[...] Imaginémonos, según todos estos presupuestos, qué empresa tiene que ser poner música a un poema, es decir, querer ilustrar un poema con música para dotar a la música de un lenguaje conceptual: ¡qué mundo invertido! ¡Una empresa parecida a la de un hijo que quisiera engendrar a su padre! La música puede producir a partir de sí imágenes que siempre serán sólo esquemas, ejemplos en cierto modo de su auténtico contenido universal. ¡Pero cómo podría la imagen, la representación, producir música a partir de sí misma! Menos aún podría hacerlo el concepto o, como se ha dicho, «la idea poética». Tan cierto es que un puente lleva desde el castillo misterioso de la música al campo abierto de las imágenes —y el poeta lírico lo atraviesa— como es imposible hacer el camino contrario, aunque haya algunos que se imaginan haberlo hecho. [...] ¡Cómo el mundo apolíneo de la vista, totalmente absorto en la contemplación, podría producir el sonido, que simboliza una esfera que precisamente es excluida y suprimida por el estar perdido en la apariencia! El placer de la apariencia no puede excitar el placer de la no apariencia. La fruición del ver sólo es fruición debido a que nada nos recuerda una esfera en que la individuación está rota y suprimida. Si es que hemos caracterizado correctamente lo apolíneo por oposición a lo dionisíaco, sólo nos puede parecer extravagantemente falso el pensamiento de que la imagen, el concepto, la apariencia pudieran de alguna manera producir el sonido. [...]

Podrían hacernos frente, basándose en una opinión estética muy en boga, con la siguiente frase: «no es el poema, sino el sentimiento creado por el poema el que da lugar a la composición». Con lo que no estoy de acuerdo: el sentimiento, el estímulo más o menos fuerte de ese fondo de placer o desplacer, es en el dominio del arte productivo lo no artístico en sí, incluso sólo su supresión completa hace posible la intuición desinteresada y absorta del artista. Se me podría responder que yo mismo he dicho de la «voluntad» que alcanza en la música una expresión simbólica cada vez más adecuada. Mi respuesta, reducida a un principio estético, es ésta: *la «voluntad» es el objeto de la música, pero no su origen*, la voluntad considerada en su suprema generalidad, como la forma fenoménica más primordial bajo la que hay que entender todo devenir. Lo que llamamos *sentimiento*, con relación a esta voluntad,

está ya penetrado y saturado de representaciones conscientes e inconscientes, por lo que ya no es el objeto directo de la música: menos aún la podría crear. Tomemos como ejemplos los sentimientos de amor, temor y esperanza: la música no puede iniciar nada con ellos de manera directa, tan lleno está cada uno de estos sentimientos de representaciones. En cambio estos sentimientos pueden servir para simbolizar la música; así hace el poeta lírico, que traduce ese reino de la voluntad, inaccesible por el concepto y la imagen —el auténtico contenido y objeto de la música— en el mundo analógico de los sentimientos. Semejantes al poeta lírico son esos oyentes musicales que sienten *un efecto de la música en sus afectos*. El poder alejado y apartado de la música apela en ellos a un reino intermedio, que les da en cierto modo un gusto anticipado, una noción preliminar simbólica de la verdadera música, el reino intermedio de los afectos. De ellos se podría decir, respecto a la «voluntad», único objeto de la música, que se relacionan con esta voluntad como el sueño de la mañana con el verdadero sueño, según la teoría de Schopenhauer. A todos los que sólo pueden aproximarse a la música con sus afectos, hay que decirles que se quedarán siempre en el pórtico y no tendrán acceso al santuario de música: el afecto, como ya he dicho, no puede mostrar, sino sólo simbolizar.

En lo que se refiere al origen de la música, ya he explicado que no puede residir en la «voluntad» de ningún modo, sino que más bien descansa en el seno de esa fuerza que, bajo la forma de la «voluntad», crea a partir de sí un mundo de visión: *el origen de la música está más allá de toda individuación*, proposición que se demuestra por sí misma según nuestra discusión sobre lo dionisíaco. En este punto me permitiría compendiar de nuevo las afirmaciones decisivas, que nos han sido necesarias a la hora de tratar la oposición de lo dionisíaco y lo apolíneo.

La «voluntad», como forma fenoménica más primordial, es objeto de la música: en ese sentido puede ser llamada imitación de la naturaleza, pero de la forma más general de naturaleza.

La «voluntad» misma y los sentimientos —en tanto que manifestaciones de la voluntad ya penetradas por representaciones— son totalmente incapaces de crear la música a partir de sí, como por otro lado le está totalmente negado a la música representar sentimientos, tener sentimientos por objetos, mientras que la voluntad es su único objeto.

El que obtiene sentimientos como efectos de la música tiene en ellos, de alguna manera, un reino simbólico intermedio que puede darle un gusto anticipado de la música, alejándole sin embargo de sus más íntimos santuarios.

El poeta lírico interpreta la música a través del mundo simbólico de los afectos, mientras él mismo queda exonerado de esos afectos en la calma de la intuición apolínea.

Si el músico compone una canción lírica, como músico no excitará ni por las imágenes ni por el lenguaje sentimental de ese texto: una excitación musical proveniente de otras esferas escoge ese texto de la canción como una expresión metafórica de ella misma. No se puede tratar de una relación necesaria entre el poema cantado y la música, ya que los dos mundos del sonido y la imagen puestos en relación están muy alejados para poder entrar en una unión solamente exterior; el poema cantado no es más que un símbolo que se relaciona con la música como el jeroglífico egipcio de la valentía con el propio guerrero valiente. En las supremas revelaciones de la música sentimos incluso involuntariamente la *grosería* de cada figuración y afecto traído analógicamente, como por ejemplo los últimos cuartetos de Beethoven diluyen por completo toda evidencia, todo el reino de la realidad empírica en general. El símbolo deja de tener significado ante el dios supremo que se revela realmente: ahora aparece como una exterioridad ultrajante.

No se nos reprenda si introducimos en nuestra consideración, también desde este punto de vista, el último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, fabuloso e indescifrable en su magia, para hablar de él con absoluta sinceridad. ¿Quién podría quitarme la íntima convicción de que el poema de Schiller «a la alegría» es totalmente incongruente con el júbilo dionisíaco de redención universal de esta música, y de que está sumergido incluso por este océano de llamas como un pálido claro de luna? ¿Quién querría disputarme que ese sentimiento, al oír esa música, no llega a su expresión estridente sólo porque ya *no oímos nada en absoluto del poema del Schiller*, debido a que la música nos ha debilitado para percibir la imagen y las palabras? Todo este noble impulso, incluso la sublimidad de los versos de Schiller, ejerce, en comparación con la verdadera e inocente melodía popular de la alegría, un efecto molesto, inquietante, incluso rudo e insultante. Sólo el que no se oiga por el desarrollo cada vez mayor del canto y la masa orquestal mantiene alejado ese sentimiento de incongruencia. ¿Qué debemos sostener de esa horrible superstición estética de que Beethoven, con el cuarto movimiento de la *Novena*, ha hecho la solemne

confesión de los límites de la música absoluta, incluso ha abierto así las puertas a un arte nuevo en el que la música podría representar la imagen y el concepto, por lo que sería accesible «al espíritu consciente»? Y qué nos dice el propio Beethoven cuando introduce ese canto coral con un recitativo: «Amigos, no esos sonidos, entonemos con más dulzura y alegría». ¡Con más dulzura y alegría! Para eso necesitó el timbre convincente de la voz humana, para eso necesitó la inocencia del canto popular. No fue la palabra, sino el sonido más dulce, no fue el concepto, sino el tono más ferviente y alegre lo que cautivó al sublime maestro en su anhelo por los acordes más inspirados de su orquesta. ¡Y cómo se le puede malinterpretar! [...] (Principio de 1881, 12 [1].)

532. *La música como suplemento del lenguaje.* La música restituye muchas excitaciones y estados completos de excitaciones que el lenguaje no puede representar. (Verano de 1872-principio de 1873, 19 [143].)

533. Quiero empezar confesando que se me ha hecho muy difícil alcanzar con relación a la tragedia griega un sentimiento puro y original, que afecte realmente a la tragedia como obra de arte, un sentimiento al que me gustaría llamar sobre todo «sincero». Desde el principio, en efecto, se hace todo en la actualidad para que el joven, deseoso de echar por fin una mirada a ese mundo maravilloso tan inmensamente célebre, caiga en la red de una admiración que hay que calificar de poco sincera. Temeroso, disimula su primera impresión, fría, sorprendente, casi penosa; pues quisiera a cualquier precio amar el canto triunfal que resuena a su alrededor, desde la antigüedad hasta este momento. Por la necesidad de amar, transforma, con la fuerza de una suave ilusión, ese objeto que actúa de forma tan extraña sobre él; tal vez fija su mirada fascinada sobre las escenas en las que siente una afinidad con Shakespeare y mide toda la tragedia antigua por la impresión que produce la escena esquílea de Casandra; o se demora en la construcción del drama de Sófocles, divirtiéndose en reconocer en él las leyes según las cuales el dramaturgo sigue hoy construyendo y creando. Otro, en cambio, experimenta incluso la oposición entre ese mundo mítico, frío y austero, y una excitación «sentimental»; mientras que las naturalezas ordinarias se contentarán aquí, como en todo, con lo material, es decir, en parte se entretienen con la historia representada o se quedan enganchados en una palabra o

pensamiento sueltos o en un metro o incluso en un pasaje corrompido. Ese sentimiento sincero comienza, en cambio, con la confesión de un enorme *defecto* y, por eso, de una admiración sólo relativa. El defecto es incluso mayor que cuando, encontrándonos ante las ruinas de un templo, buscamos adivinar la impresión de unas columnatas enteras a partir de unas pocas ruinas de columnas. Pues, en definitiva, tenemos ante nuestra mirada papel impreso en lugar de la realidad de la tragedia. Deberíamos suplir al hombre griego, el griego en la expresión completa de su vida, como actor, cantante y bailarín trágico, el griego como único espectador de exquisito gusto artístico. Pero, si ahora podemos añadir mentalmente al propio griego, casi hemos creado de nuevo la tragedia antigua a partir de nosotros. Ésta es la infinita dificultad: ¿dónde debe empezar a pensar de manera griega el hombre moderno y cuándo terminar? En verdad es muy difícil encontrar el camino después de haber visto con claridad este defecto. Sólo fenómenos análogos de nuestro *mundo*, a los que casi habría que llamar griegos, pueden seguir ayudándonos en este momento: lo mismo sólo puede ser siempre por lo mismo y en lo mismo. Así suele usar la mejor parte de nuestros hombres cultos del presente a Goethe: para guiarse por él en su camino hacia los griegos; otros recurren a Rafael. Yo me atengo a las experiencias que debo a Richard Wagner. La llamada ciencia histórico-crítica no tiene ningún medio de aproximar cosas tan extrañas: necesitamos puentes, experiencias, acontecimientos; por otra parte necesitamos, además, hombres que nos los interpreten, que los expresen. Así, creo tener razón al partir de la impresión que produjo en mí una representación de *Tristán* del verano de 1872.

Percibí entonces, en el plano *plástico* de la representación, una profunda diferencia con la representación plástica de nuestros actores en los papeles schillerianos y shakespearianos, así como con la de los cantantes en la ópera. Prescindiendo por completo del talento de los que representan, era perceptible un esfuerzo inconsciente por conservar una *serena majestuosidad* hasta en los momentos más apasionados; esencialmente se veían grupos plásticos nobles, que se movían con moderación, y la mayor parte del tiempo estaban casi inmóviles. Se me ocurrió pensar que el desasosiego moderno ocupaba el lugar de una aspiración hacia las artes plásticas. Me dije que la música y el canto debían de ser la razón por la que nada se moviera tan rápidamente como en la vida corriente y en la tragedia hablada. El afecto cantado es infinitamente

lento con relación al hablado. El movimiento que acompaña debe traducir el movimiento naturalista, rápido y brutal, en una majestuosidad patética. Y así vislumbré un futuro fecundo para la actividad de nuestras artes plásticas, y la invención de una música tan sublime que correspondiese a la sublimidad de las actitudes y disposición de los grupos. Y aquí también se me apareció de nuevo la música como la redentora de nuestro tiempo. La ópera, en cambio, era totalmente inadecuada para producir una purificación del sentido plástico, pues sus cantantes son instrumentos disfrazados, sus movimientos, en el fondo, indiferentes, y por eso pueden ser fijados convencionalmente desde el principio. Más bien se podría decir que el hombre moderno, debido a la fascinación de su arte preferido —la ópera— se ha acostumbrado a la expresión convencional en el vestido, los gestos, etc.: que las cortes son la imitación de la ópera y paulatinamente todo el mundo civilizado es la pálida imitación de la antigua cultura cortesana.

La duración más larga del sonido cantado hizo surgir una plástica serena, que también surgió en el drama esquíleo obligada por aquella mayor duración; además de esto, hay otra circunstancia que ha contribuido a aumentar ese sosiego plástico. La tragedia es un acto religioso de todo el pueblo, es decir, de toda una comunidad de ciudadanos; cuenta entonces con una gran masa de espectadores: esto hace que el alejamiento entre lo representado y el espectador sea mucho mayor que entre nosotros. A causa de esa perspectiva diferente, el actor mismo debía representar muy relleno y elevado sobre coturnos; por esta razón entró la máscara en lugar de la cara móvil. Justo por esto debía desplegarse la plástica sólo en formas grandes y tranquilas. De aquí se formaron las leyes del estilo elevado, la rígida simetría fue sustituida por los contrastes. Probablemente, la limitación a dos o tres actores tiene también la razón plástica de que se temía representar grupos mayores, grupos con más movimiento. Pues aquí los peligros de la fealdad son demasiados. Esa plástica sencilla de Esquilo debió ser la preparación de la de Fidias, pues las artes plásticas avanzan con pasos lentos en pos de una bella realidad. Es un problema importante conocer la razón por la que las artes plásticas no degeneraron al mismo tiempo que las otras artes, después de Sócrates. En primer lugar, aparecieron más tarde; luego, las salvaron la formación artesanal y no sofística de sus maestros; y, en tercer lugar, las bellas invenciones se repiten tanto, que incluso los tiempos posteriores siguen resplandeciendo ante nosotros con la belleza de tiempos muy anteriores.

El poeta trágico, en cualquier caso, debía dar instrucciones también a los grupos y movimientos plásticos de sus actores; sabemos que hacía esto por la simetría del número de versos, que sólo se puede explicar por movimientos plásticos. En general, el actor habla de pie: dando un paso aislado, separa grupos iguales de versos. En cualquier caso, toda su acción queda subsumida bajo el concepto de coreografía, y el *chorodidaskalos*[1], es decir, originalmente el poeta, también tenía que planificar e indicarle todo. Para la época de Esquilo, que estaba acostumbrada a un estilo muy hierático, tendremos que presuponer a menudo, también en la tragedia, un estilo relativamente hierático. Se impondría entonces la tarea de comprender a Esquilo como un autor plástico, tanto en el movimiento plástico de una escena particular como en toda la serie de las composiciones plásticas en la obra de arte en su conjunto. El problema principal sería comprender el uso plástico del *coro*, su relación con los personajes; posteriormente, la relación del grupo plástico con la arquitectura que le rodea. Aquí se abre ante nosotros un abismo de fuerzas artísticas, y más que nunca el dramaturgo aparece como el artista total. Cf. Goethe a Schiller, vol. I, p. 278[2]. (Invierno de 1872-1873, 25 [1].)

534. Gracián muestra una sabiduría e inteligencia, en su experiencia de la vida, con las que hoy nada se puede comparar. Examinamos con microscopio lo real, nuestras novelas saben ver (Balzac, Dickens), pero nadie sabe exigir o explicar. (Otoño de 1873-invierno de 1873-1874, 30 [34].)

535. 90. Casi todo buen escritor escribe sólo un libro. Todo lo demás son sólo prólogos, ensayos preparatorios, aclaraciones, apéndices de ese libro; algunos escritores muy buenos nunca han escrito su libro, por ejemplo Lessing, cuya importancia intelectual se eleva muy por encima de sus escritos, de todos sus ensayos poéticos. (Setiembre de 1876, 18 [27].)

536. 28. El músico dramático no sólo ha de tener oídos, sino también ojos en los oídos. (Octubre-diciembre de 1876, 19 [20].)

537. 35. La mayoría de los escritores escriben mal porque no nos comunican sus pensamientos sino el pensamiento de los pen-

---

[1] En el teatro griego, el director de los coros.
[2] Apéndice a *El nacimiento de la tragedia*.

samientos. A menudo es la vanidad la que hace los períodos tan recargados, es el cacarear acompañante de la gallina que quiere atraernos la atención sobre el huevo, esto es, sobre cualquier pequeño pensamiento que está en medio del período recargado. (Octubre-diciembre de 1876, 19 [22].)

538. Un poeta no ha de tener un concepto tan determinado de su público en el alma como el pintor de una distancia determinada de la imagen, si ésta ha de observarse adecuadamente, y aquél exige una agudeza visual determinada en el que la contempla. Sólo disfrutamos parcialmente de los nuevos poetas. Cada cual coge lo que le gusta; no estamos en la relación necesaria con esas obras de arte. Los poetas mismos son inseguros, tan pronto tienen presente a este oyente como a aquél; ellos mismos no creen que se comprenda toda su intención y tratan de gustar con detalles o con el tema. Como ahora todo lo que un narrador hace bien se pierde entre el público de hoy, que sólo quiere el tema de la narración y le gustaría que le interesara, le arrollara, avasallara el hecho que contienen, por ejemplo, las actas criminales por excelencia, no el arte del narrador. (Octubre-diciembre de 1876, 19 [88].)

539. En una tragedia dominará necesariamente la oratoria que se practica y se aprecia justo en una época. Así en los griegos, así en los franceses, como también en Shakespeare. En éste es evidente la influencia española que reinaba en la corte isabelina: la sobreabundancia de imágenes, su amaneramiento no es humano en general, sino español. En la novela corta italiana, como en Le Sage, domina la cultura de la oratoria de la nobleza y del Renacimiento. No tenemos una oratoria cortesana ni pública como los griegos: por eso no hay nada de elocuencia en el drama, es naturalismo. Goethe en el *Tasso* vuelve al modelo del Renacimiento. Schiller depende de los franceses. Wagner renuncia por completo a la oratoria. (Octubre-diciembre de 1876, 19 [95].)

540. No nos gusta oír contar acciones de las que el narrador no cree que seamos capaces, o que hayan de llegar a lo prodigioso o excepcional. (Final de 1876-verano de 1877, 22 [3].)

541. <la melo>día <infinita>, perdemos la orilla abandonándonos a las olas. (Primavera-verano de 1877, 22 [8].)

542. Todo arte se aparta del pensamiento en evolución. Todo quiere parecer *improvisación*, prodigio instantáneo (el templo como obra de los dioses, la estatua como hechizo de un alma en la piedra). Así ocurre con toda música. En cierta música se insinúa este efecto consciente mediante el artificio (desorden). (Primavera-verano de 1877, 22 [36].)

543. Beethoven, ese sueño dulce y noble que desde el corazón se hunde en el espíritu y le manda acechar la lejanía en los crepúsculos teñidos de rojo: hambre de un alma solitaria. (Primavera-verano de 1877, 22 [86].)

544. El desarrollo de la canción de la ópera da siempre un nuevo porvenir a la música absoluta (aumentando el simbolismo). (Primavera-verano de 1877, 22 [110].)

545. El *atractivo* de muchos escritos, por ejemplo el de *Tristram Shandy*, reside, entre otras cosas, en que en ellos hay una oposición al recelo heredado y contraído de no ver algunas cosas, de no confesárselas, y en que se incita a un juego malicioso con cierta «castidad del alma». Si uno se figurara que este recelo ya no es heredado, desaparecería ese atractivo. En tanto que el valor de los escritos más excelentes depende mucho de la constitución bastante variable del hombre interior, el fortalecimiento de un sentimiento, el debilitamiento de otro hacen aburrido a este o ese escritor de primer orden; como, por ejemplo, el honor y la devoción españolas en los dramaturgos, el simbolismo medieval en Dante nos resultan insoportables y en ocasiones hacen daño, en nuestra manera de sentir, a sus defensores. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [42].)

546. La música ha llegado a este grado de simbolismo sólo de una manera paulatina, los hombres han aprendido a poner en relación cada vez más procesos espirituales con ciertos giros y figuras. No están ahí desde el principio. La música no es una expresión inmediata de la voluntad, sino que sólo puede *aparecer* así en la plenitud del arte. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [52].)

547. Si ordeno las cosas según el grado de placer que procuran, en lo más alto está la improvisación musical durante un buen número de horas, después escuchar algunas cosas de Wagner y Beethoven, después tener buenas ocurrencias paseando antes del

mediodía, después la voluptuosidad, etc. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [57].)

548. Los dramaturgos actuales parten a menudo de un concepto falso del drama y son *drásticos*: hay que gritar, meter ruido, golpear, disparar, matar. Pero «drama» significa «suceso», *factum*, por oposición a *fictum*. Ni siquiera la derivación histórica del concepto-palabra griego les da la razón. La historia del drama tampoco; ya que los griegos se apartaron de la representación de lo drástico. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [74].)

549. La buena obra de arte *narrativa* desarrollará el motivo principal como crece la planta, dándole forma cada vez con mayor claridad, hasta que finalmente la flor se abre como algo nuevo y, sin embargo, ya vislumbrado. El arte del novelista consiste, sobre todo, en hacer preludiar el tema, anticiparlo simbólicamente varias veces, preparar el ambiente en que se anticipa el comienzo de la tormenta, hacer sonar notas cercanas a la melodía principal y así excitar de todas las maneras la capacidad inventiva del lector como si debiera adivinar un enigma; pero resolverlo después de modo que siga sorprendiendo, sin embargo, al lector. Como juega el niño, así trabajará el hombre; un suceso escolar puede permitir reconocer ya con claridad a todas las personas que actúan en un gran proceso político. Acaso haya que exponer también una filosofía de manera que la verdadera tesis sólo se ponga al final y, por cierto, enfáticamente. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [91].)

550. La prudencia de los poetas antiguos se muestra en que elevan el sentimiento gradualmente y así lo elevaban muy alto. A los nuevos les gusta intentarlo con un golpe de mano; o, lo que es lo mismo, tiran enseguida con todas sus fuerzas de la cuerda de la campana de la pasión. Si fallan al comienzo, están perdidos. Un buen libro debería, como un todo, ser semejante a una escalera de la sensación, sólo debería tener acceso por un lado, el lector debería sentirse desorientado si intentara abrirse camino por su cuenta. [...] (Final de 1876-verano de 1877, 23 [95].)

551. Hay pasajes en el tema secundario del *allegretto* de la *Sinfonía en la mayor*[3] en los que la vida transcurre de una forma

[3] La *Séptima* de Beethoven.

tan agradable como los minutos en una rosaleda de una tarde de verano. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [118].)

552. A medida que el arte se va haciendo más *inspirado*, los músicos posteriores observan que las obras de arte de tiempos anteriores no les satisfacen y esto les da motivo para hacer modificaciones y creer que sólo eran las condiciones técnicas las que faltaban a los maestros antiguos. Así, piensa Wagner que Beethoven habría instrumentado mejor, es decir, con mayor inspiración si los instrumentos hubieran sido mejores; pero particularmente en la modificación del *tempo*, piensa que Beethoven, como todos los músicos anteriores, sólo habría sido deficiente en su indicación. En verdad, el alma aún no ha conmovido con tanta delicadeza, no ha sido tan expresiva en ningún otro momento. Todo arte antiguo era tieso, rígido; tanto en Grecia como en la actualidad. Dominaban las matemáticas, la simetría, el estricto compás. ¿Se debe dar a los músicos modernos el derecho de animar más las obras antiguas? Sí, puesto que sólo si les damos nuestra alma, siguen viviendo. Quien conoce la música dramática inspirada interpretará a Bach absolutamente de otra manera, involuntariamente. Si le oye en una versión diferente, ya no le entiende. ¿Es *posible* en general una interpretación histórica? (Final de 1876-verano de 1877, 23 [138].)

553. Los poetas —según su naturaleza, que es justamente la de los artistas, es decir, hombres excepcionales poco frecuentes— no siempre glorifican lo que merece ser glorificado por todos los hombres, sino que prefieren lo que les parece bueno precisamente en tanto que artistas. Del mismo modo, rara vez atacan con fortuna cuando son satíricos. Cervantes hubiera podido luchar contra la Inquisición, pero prefirió ridiculizar a sus víctimas, es decir, a los herejes e idealistas de todo tipo. Después de una vida llena de infortunios y calamidades todavía le quedaron ganas de arremeter literariamente contra una tendencia equivocada del gusto del lector español; luchó contra las novelas de caballería. Inadvertidamente, este ataque acabó convirtiéndose, entre sus manos, en la ironización más general de todas las aspiraciones elevadas: hizo reír a toda España, incluidos todos los necios, y se creyó sabio; es un hecho que ningún libro ha hecho reír tanto como *Don Quijote*. Gracias a semejante éxito, Cervantes forma parte de la decadencia de la cultura española, es una desgracia nacional. Pienso que despreciaba a los hombres y que él no era una excepción; ¿o no se

burla cuando cuenta cómo en la corte del duque se bufoneaban de los enfermos? ¿Realmente no se habría reído incluso del hereje en la hoguera? Ni siquiera evita a su héroe esa terrible lucidez sobre su estado al final de su vida. Si no es la crueldad, es la frialdad, la dureza de corazón la que le hizo componer semejante escena final, el desprecio hacia los lectores, que, como sabía, no se verían perturbados en sus carcajadas por este final. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [140].)

554. Si los hombres no hubieran construido casas para los dioses, la arquitectura seguiría estando en pañales. Las tareas que los hombres se plantean basándose en falsas conjeturas (por ejemplo, el alma separable del cuerpo) han dado lugar a las formas más elevadas de cultura. Las «verdades» no son capaces de dar tales motivos. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [167].)

555. Se quieren tener experiencias sobre *arte*, háganse algunas obras de arte, no hay otro camino hacia el juicio estético. La mayoría de los propios artistas son provechosos sólo adquiriendo, manteniendo y transmitiendo la conciencia de los grandes maestros, es decir, en tanto que medios conductores del calor, por decirlo de alguna manera. Algunos cuentos, una novela, una tragedia, esto se puede hacer sin que naufraguen las actividades principales de uno; tampoco hay que publicar en absoluto esas cosas. En general, hay que aprender a ser productivo de varias maneras: ése es el truco principal para hacerse sabio en muchas cosas. (Final de 1876-verano de 1877, 23 [168].)

556. *Forma pétrea* llena de vida que imita la forma de madera, como *metáfora* para el estilo hablado y escrito (el estilo de lectura.)

Las columnas asirias con las volutas de los capiteles jónicos, según las reproducciones.

Las columnas egipcias *protodóricas.*

El trono de Amiclas y Zeus en Olimpia resuelto con animales asirios.

El tratamiento del cabello en el arte griego arcaico es asirio.

Muy acertado donde termina la ceremonia, cómo uno puede dejarse ir.

Imaginería animal en los asirios. [...] (Primavera-verano de 1878, 27 [15].)

557. Los dramaturgos cogen prestadas —su principal capacidad— ideas artísticas de la épica (también Wagner de la música clásica). (Primavera-verano de 1878, 27 [18].)

558. Con su música Wagner no puede *narrar*, *demostrar*, sino asaltar, derribar, torturar, tensar, horrorizar; lo que le falta a su desarrollo es lo que ha tomado en su principio. La *disposición de ánimo* sustituye a la composición: llega demasiado directamente. (Primavera-verano de 1878, 27 [29].)

559. El ritmo *no* llegó a la poesía de los griegos a partir de la danza. La danza y la poesía independientes. **Por consiguiente**: la *música* y la *danza* tuvieron que permanecer independientes durante mucho tiempo. (Primavera-verano de 1878, 27 [35].)

560. Pobreza de la melodía y en la melodía *en* Wagner. La melodía es un *todo* con muchas bellas proporciones. Imagen especular del alma ordenada. Su tendencia: si *tiene* una melodía, casi la estruja abrazándola. (Primavera-verano de 1878, 27 [50].)

561. Falta la nobleza natural que <tienen> Bach y Beethoven, el alma bella (incluso Mendelssohn), un grado inferior. (Primavera-verano de 1878, 27 [59].)

562. Beethoven lo hizo mejor que Schiller. Bach mejor que Klopstock. Mozart mejor que Wieland. Wagner mejor que Kleist. (Primavera-verano de 1878, 27 [93].)

563. El sentido de la forma *más elevado*, el desarrollo *consecuente* desde la forma básica más sencilla a lo más complicado lo encuentro en **Chopin**. (Primavera-verano de 1878, 28 [47].)

564. Lo que Goethe sintió en H. Kleist fue su sentimiento de lo trágico, del que aquél se alejó: era el aspecto incurable de la naturaleza. Él mismo era conciliador y capaz de curarse. Lo trágico tiene que ver con males incurables; la com<edia>, con los curables. (Verano de 1878, 29 [1].)

565. Motivos de una consideración *trágica* del mundo: glorificar la lucha de los que no vencen. Los fracasados son mayoría. Lo horrible impresiona con más fuerza. El placer de las paradojas, preferir la noche al día, la muerte a la vida.

La trag<edia> y la com<edia> proporcionan una caricatura de la vida, no una copia. «Patológico».

Goethe en contra de lo *trágico* —¿por qué buscarlo?—. Naturaleza conciliadora. (Verano de 1878, 29 [15].)

566. El *ditirambo* griego es el **estilo barroco** de la poesía. (Verano de 1878, 30 [26].)

567. La prosa griega: limitación voluntaria de los medios. ¿Por qué? Lo sencillo al final del camino elevado. Lo complicado, al principio y al final. (Verano de 1878, 30 [66].)

568. La vivacidad de la sensación excitada y su duración están en contradicción. Es éste un punto donde el autor no tiene opinión: se ha acostumbrado tanto a su obra y la ha ido creando durante tanto tiempo que no puede ponerse en la perspectiva imparcial del espectador. Schiller cometió este error. [...] (Verano de 1878, 30 [189].)

569. Eckermann, la mejor obra en prosa de nuestra literatura, culminado el punto más elevado de la humanidad alemana. (Julio-agosto de 1879, 42 [45].)

570. Poesías que, cuando se las quiere traducir a la prosa, se evaporan. (Agosto de 1879, 44 [9].)

571. Schubert es a Beethoven lo que la poesía ingenua a la sentimental. La música *a la manera* de Schubert es la *materia* del sentimiento musical beethoveniano. (Agosto de 1879, 44 [2].)

572. [...] *Un autor* siempre tiene que imprimir movimiento a sus palabras. [...] (Setiembre-noviembre de 1879, 47 [7].)

573. ¿Por qué todos los músicos son malos escritores, sin oído para el ritmo, sin rigor para ordenar el pensamiento? La música debilita el pensamiento y refina el oído. El simbolismo indeterminado, contentarse con él. (Otoño de 1878, 33 [5].)

574. La música dramática es un medio para excitar o aumentar los afectos: no quiere proporcionar alegría con la propia música, como la música para entendidos y aficionados (música de cámara).

Como quiere convencer de algo que está fuera de ella, pertenece a la retórica. (Primavera de 1880, 2 [33].)

575. Música meridional. ¡Haydn sentía con la ópera *ita-l<iana>* lo que Chopin con la barcarola *ital<iana>*! Ambos hacían música nostálgica cuando hacían uso de la verdadera música ital<iana>. (Primavera de 1880, 2 [33].)

576. No sólo los dramaturgos franceses, sino también los compositores de ópera alemanes echan mano del incesto, el adulterio, el estupro, de la posesión erótica, ¿signo de qué es esto? Esta inclinación por los espantos míticos que también sufrían los griegos es, en cualquier caso, de mal gusto: tanto peor cuando la filosofía la necesita para hacer creíbles sus principios. (Verano de 1880, 4 [146].)

577. 123. Al consuelo de los caracteres apasionados e indomables pertenece la tragedia; aconseja esperar el sosiego y la paz interior sólo más allá del mundo, con lo que provisionalmente elimina la insatisfacción moral de estas naturalezas consigo mismas, pues parece decir: no poder lo imposible no debería causar pena alguna. (Primavera de 1880, 3 [65].)

578. 175. El poeta parece abrir constantemente accesos a un nuevo o mejor conocimiento de la naturaleza y de las cosas humanas: antes de haber comprendido bien lo que nos hace señas con tanta excitación —es un fuego fatuo—, otro revolotea de nuevo ante los sentidos. Las comparaciones, las metáforas del poeta no se dan en absoluto como tales, sino como nuevas identidades hasta entonces inauditas, gracias a las cuales parece abrirse un reino del conocimiento. Cuanto menos seguro se está de lo que se muestra como real y verdadero en la naturaleza, más poderosa es la acción del poeta, mayor es su arte de representar temporalmente el papel de indagador de la naturaleza. Intentar dilucidar hasta qué punto es verdad lo que dice el poeta es una pedantería. Todo el valor reside en *parecer* verdadero sólo un instante, y eso vale para su concepción global del mundo, su orden moral, sus sentencias morales, así como sus comparaciones, sus caracteres, sus historias. Querer reforzar una opinión seria de la ciencia con que un trágico cualquiera ha dicho algo parecido es una necedad: los poetas nunca tienen razón en las cosas del conocimiento porque como artis-

tas quieren engañar y como artistas no entienden en absoluto la aspiración hacia la veracidad suprema; si por casualidad dicen algo verdadero, su autoridad no es la apropiada para despertar la fe sino la desconfianza. Es un placer tal, que el instinto que quiere conocer también juega en alguna ocasión consigo mismo y salta de una rama a otra, adornado con seductores cantos y plumas de colores; ¡tendríamos que estar chiflados para esperar un oráculo allí donde un pájaro canta y trina! (Primavera de 1880, 3 [108].)

579. 187. El poeta deja *jugar* el instinto que quiere conocer, el músico lo deja *descansar*, ¿sería posible realmente que estuviesen uno junto a otro? Si nos abandonamos por completo a la música, no queda ninguna palabra en nuestra cabeza, un gran alivio; nada más oír de nuevo las palabras, nos ponemos a razonar, esto significa que en cuanto entendemos el texto, nuestro sentido de la música se ha vuelto superficial; en ese momento la unimos a conceptos, la comparamos con sentimientos y nos ejercitamos en la comprensión simbólica, ¡muy entretenido! Pero la profunda y extraña magia que al fin procuraba el descanso a nuestros pensamientos, ese crepúsculo teñido de colores que al fin apagaba el día espiritual habían pasado. Desde el momento en que ya no se entienden las palabras, todo vuelve al orden, y afortunadamente esto es la regla. Hay que preferir con razón los malos textos a los mejores, porque no desvían la atención sobre ellos y pasan desapercibidos. La ópera quiere mantener ocupados los ojos al mismo tiempo, y como en la inmensa mayoría los ojos pueden más que los oídos, lo que quiere decir mucho, la música de la ópera se dirige a los ojos y se contenta con tocar las típicas charangas en cuanto hay algo nuevo que ver —comienzo de la barbarie. (Primavera de 1880, 3 [118].)

580. El problema en la época de la tragedia griega era: ¿cómo podían pasar realmente esas cosas espantosas cuando los autores eran héroes y no criminales? Éste fue el gran ejercicio de la psicología ateniense. (Verano de 1880, 4 [22].)

581. La retórica, un arte como la arquitectura: la utilidad es la primera norma (y en cuanto actúa *conscientemente* como arte cesa la actividad de su utilidad o la cuestiona. ¿O al revés?). Por eso no debemos *pensar* en la utilidad, sino ser conducidos sin darnos cuenta hasta que nos sea útil.

¡No! Hay que comparar el *rétor* con el *actor*: 1) persigue una acción 2) representa una acción. (Verano de 1880, 4 [31].)

582. La música teatral (no la «música dramática») echa a perder el gusto por la música como el teatro mismo perjudica el gusto de la poesía (falta la soledad, la naturaleza, la vida real que nos envuelve, es un lujo y una reunión de ociosos, sin ambiente). (Verano de 1880, 4 [65].)

583. Bien, nos dejamos entristecer con la música suspirando como sauces al viento; pero de repente sacudimos todo eso lejos de nosotros con alegre risa, exclamando: ¡esto provoca la música, inquietud y lágrimas sin motivo! ¡Vivir en el sentimiento sin tener ocasión de sentir la ausencia del oído! Y entonces vuelta al mundo real, y nuestra alma es más libre, y ya ha superado su enfermedad. (Verano de 1880, 5 [9].)

584. Excitar sentimientos: esto lo puede hacer también la mala música. Pero el que ésta provoque tales sentimientos en ti, que sientas fácilmente la música sin espíritu, demasiado tensa, mentirosa o histriónica le proporciona su valor. (Verano de 1880, 5 [10].)

585. Cuando la música nos entrega una emoción, la razón ha de decir: no hay ningún motivo para estas emociones, somos víctimas de un *engaño*. Es como con los bostezos, bostezamos *por contagio*, sin motivo. (Verano de 1880, 5 [15].)

586. Los pintores italianos han traducido de nuevo la «Historia Sagrada» de forma tan bella, han descubierto todas las escenas conmovedoras de la familia, todos esos instantes en que un hombre sobresaliente ofrece un momento *inolvidable* a los demás: con cada uno de sus cuadros se vierten lágrimas. Sólo donde comienza la sagrada miseria ya no se siente *compasión*, conocer sus consecuencias mantiene el *equilibrio*. (Verano de 1880, 5 [39].)

587. La música no tiene sonidos para los éxtasis del espíritu; cuando quiere reconstruir la situación de Fausto, Hamlet y Manfred, deja escapar el espíritu y pinta estados de ánimo que son muy desagradables, carentes de espíritu y en absoluto aptos para la exposición; los hace toscos y pinta el disgusto y la aflicción quizá con espíritu musical, pero qué horrible es este arte cuando pinta la

fealdad sin selección: ¡qué suplicio esos sonidos, esos inoportunos sonidos! ¿Se debe eso a que un espíritu fino y bien hecho es muy poco frecuente entre los músicos? ¿A que nunca aíslan el sentimiento en sí y desconocen las refracciones y el cromatismo en el rayo del pensamiento? Tienen que volver toscas todas las situaciones, retraducirlas, por así decirlo, a lo inhumano: como si los pensamientos y las palabras no estuviesen inventadas. Es por lo demás un gran estímulo, hay naturaleza primigenia en la música; pertenece a la época en que se adoraba la naturaleza salvaje del paisaje y se había descubierto la alta montaña. A una sociedad que no ha desarrollado los placeres espirituales, incluso con demasiada poca formación para la contemplación de cuadros, y que ha derrochado su fuerza mental cuando comienza a *divertirse*, le queda la llamada a los sentimientos y a los sentidos, y en esto el músico ofrece las diversiones más decentes. Más vulgar es el placer por el teatro, con la deformación de los acontecimientos humanos y el estímulo grosero de la imitación directa de las escenas conmovedoras. Un paso adelante, y tenemos, como distracción, la excitación de los instintos con la bebida, etc. El poeta está por encima del músico, tiene miras más elevadas: el hombre como globalidad; y el pensador tiene miras aún más elevadas: quiere toda la fuerza fresca junta y no invita al placer, sino a la lucha y a la profunda renuncia de todos los instintos personales. (Otoño de 1880, 6 [39].)

588. los escritores eficaces demuestran que las palabras son sólo alusiones, que no se pueden acabar de completar, en eso tienen los escritores ventaja sobre los pintores. (Otoño de 1880, 6 [84].)

589. Sólo hay un músico que tenga auténtica grandeza de carácter: S. Bach. (Otoño de 1880, 6 [199].)

590. Los narradores más refinados evitan llevar las aventuras de sus héroes hasta lo monstruoso, lo criminal, lo grosero; más bien rebajan y nivelan los acontecimientos y muestran lo que tienen que sufrir las naturalezas refinadas *ya* con tan poco, o que sólo aquí comienzan *sus* experiencias; para las naturalezas groseras ahí no hay ningún problema. Representar a su héroe no como un *non plus ultra*, sino como un hombre valiente, caracteriza a todo buen poeta. Las historias de semidioses requieren poco talento, colores groseros, esas historias se cuentan a las masas. Son historias ideales de fantasmas y bandidos. El que se enamora de su

héroe y sus aventuras no es de primer orden, ya que tiene que ser *pobre*. A los pobres, que creen, no sin miramientos, que otros los toman por ricos, les gustan los temas y los héroes magníficos y arrebatadores. (Otoño de 1880, 6 [230].)

591. Los *tonos* más refinados en la literatura y en la música son sólo visibles y están llenos de placer para los hombres sosegados, ¡qué pretenden esos tonos en nuestra época! (Otoño de 1880, 6 [388].)

592. Hoy en día se *pinta con mucha exactitud* lo desagradable, ¿por qué? El pesimismo forma parte de todo eso. El motivo de esto no es una depravación de las costumbres sino un exceso de ocupación. (Otoño de 1880, 6 [389].)

593. Miguel Ángel arrebató a su Dios la bondad y la justicia y de él hizo un Dios del horror y la venganza: le hizo *lógico*. (Final de 1880, 7 [11].)

594. No me canso de *Gil Blas*: respiro de nuevo, nada de sentimentalismo, nada de retórica, como en Shakespeare. (Final de 1880, 7 [81].)

595. Para las artes es mejor un estado de brutalidad y de individuos en lucha que una seguridad excesiva. (Final de 1880, 7 [98].)

596. Los que disfrutan también quieren admirar su moralidad cuando gozan (su valor, su afán): ¡por eso los autores difíciles, los poetas y los músicos artificiales tienen tantos estudios, tantos admiradores! Marini. Con el estilo ingenuo, lo supremo en el arte, no se puede tener esa pretensión, cada uno se imagina que Rafael es fácil de entender, por esto también el que sabe que no es así no pondrá manos a la obra con semejante ardor heroico: ¡faltan espectadores que le admiren en su espectáculo! (Final de 1880, 7 [173].)

597. En la actualidad franceses e italianos imitan de los alemanes la violencia y la fealdad de una manera consciente en la música, son los colores complementarios necesarios para dejar adivinar con sonidos las sensaciones celestiales más sublimadas y la manifestación de la magia paradisíaca; hace falta que el martirio físico del oído previo no haya sido pequeño, pues para disfru-

tar del cielo sólo se tiene el gusto a punto después de haber estado en el purgatorio. ¡Eso no lo sabían los antiguos! ¡Exigían que el que quisiera oír música estuviera enamorado o, mejor todavía, poseído por la pasión! En este momento se considera que los estados que mejor predisponen para la audición son la desesperación, el tedio universal. ¡Después de habernos vuelto insensibles por la eterna aflicción y para toda aflicción, suframos el martirio y estemos indescriptiblemente agradecidos por hallarnos después de todo eso conmovidos y confundidos! La compasión por nosotros y por todos los que sufren es la dicha que promete esta música. (Final de 1880, 7 [183].)

598. Para muchos pintores era *bella* la expresión de la piedad. Y como se veía en los piadosos una cierta pobreza de carne, una actitud dolorosa, traspasaron las sensaciones de lo bello precisamente a estas formas. Una costumbre muy larga y severa acabaría desorientando el instinto sexual; pues está muy lejos de perseguir una finalidad inconsciente a favor de la procreación. (Final de 1880, 7 [255].)

599. El *tempo* rápido en la música y en la vida aguza muchos caracteres y acciones, cuando no tienen que hacerse insoportables, esto es, el *cambio de los afectos*, el *tempo* rápido es una cuestión de humores duraderos, del ἦθος. (Final de 1880, 7 [307].)

600. Con las bellas voces y su formación y su placer se ha perdido el placer de la melodía, ¡y la melodía misma! Los virtuosos del piano llegaron e introdujeron la armonía. Ahora la orquesta imita *sus* producciones; y junto a ello se pone la *barbarie* de los efectos *teatrales* sobre las pasiones, que inspira a los compositores. Esto es aún más burdo que el hechizo de los virtuosos. (Invierno de 1880-1881, 8 [53].)

601. Nuestra primera alegría en un escritor es encontrarnos con un pensamiento, un sentimiento que también tenemos nosotros; por ejemplo, Horacio, cuando habla de su quinta. ¡Después, que diga nuestros pensamientos *tan agradablemente*!

Alcance de la *fuerza* poética: no podemos hacer nada sin esbozar previamente una *imagen libre* (aunque es verdad que no sabemos *cómo* se comporta esta imagen con la acción, la acción es algo esencialmente distinto y transcurre por regiones inaccesibles para nosotros). Esta imagen es muy general, un esquema; pensamos que esta imagen no es sólo la pauta sino la fuerza misma que está en movimiento. Innumerables imágenes no tienen actividad tras su paso, nos desentendemos de ellas; los casos en que algo sucede de lo que hemos «querido» permanecen en la memoria. Una *imagen ideal* va por delante de toda nuestra evolución, el producto de la fantasía: la evolución real es algo desconocido para nosotros. Tenemos que *hacer* la imagen. La historia de los hombres y de la humanidad transcurre sin ser conocida, pero las imágenes ideales y su historia nos parecen la evolución misma. La ciencia no puede crearlos pero es un alimento esencial para este instinto: a la larga recelamos de todo lo incierto, lo engañoso, este temor y esta repulsión favorecen la ciencia. Ese instinto poético debe *adivinar*, no fantasear, adivinar a partir de elementos reales algo desconocido: necesita la ciencia, esto es, la suma de lo cierto y lo probable y poetizar con este material. Este proceso ya está en la *vista*. Es libre producción en todos los sentidos, la mayor parte de las percepciones sensibles es *adivinar*. Todos los libros científicos que no dan forraje a este instinto adivinador aburren: ¡lo *cierto no nos hace bien* cuando no quiere ser alimento para ese instinto! (Primavera-otoño de 1881, 11 [18].)

602. Es nuestra tarea mantener y proteger la pureza de la música, después de que en la forma del estilo barroco y de una larga asimilación ha adquirido la capacidad de producir efectos terribles y bruscos, ahora se usa incorrectamente para fines místicos y semirreligiosos: este futuro brujo y Cagliostro intentará actuar con música y espiritismo, y es posible un nuevo despertar de los instintos religiosos y morales, tal vez se intente imprimir un nuevo íntimo ardor a la cena cristiana con la música. Que ésta no necesite palabras es su gran ventaja sobre el arte poético, que apela a los conceptos y por tanto *confina* con la filosofía y la ciencia; pero no se observa si la música nos aleja de la filosofía y la ciencia, ¡y nos seduce! (Primavera-otoño de 1881, 11 [261].)

603. ¡Vivir diferentes cosas con la misma música! (Otoño de 1881, 12 [16].)

604. La música es mi y nuestra *precursora*, ¡hablar de una forma tan personal, tan bien, y con tanta nobleza! No se puede decir <todo lo que> aún no ha encontrado ni palabras ni pensamien-

tos —*esto confirma* nuestra música—, *no* que no se pueda encontrar ningún pensamiento o palabra. (Otoño de 1881, 12 [36].)

605. Las florituras y las cadencias de la música son helados dulces en verano. (Otoño de 1881, 12 [94].)

606. La mejor música es poca cosa si un cantante y una cantante no nos sumerge con su voz en una apacible ebriedad [...]. (Otoño de 1881, 12 [103].)

607. El constructor pregunta: ¿quién *consideramos* que tiene el mejor gusto? Ese gusto *quiero* tenerlo yo, y se habitúa a ese *gusto*, que se convierte en su necesidad. Así las ciudades acaban adquiriendo un gusto. (Otoño de 1881, 12 [105].)

608. ¡La música como *arte de la aurora*! (Otoño de 1881, 12 [119].)

609. Verdi es pobre en invenciones de bella sensualidad y hasta deja observar que tiene que usarlas con cuentagotas. Pero retiene a su público con un par de sus inspiraciones, todas se han empobrecido como él y, sin embargo, no quieren nada más, como él, así es su hombre y maestro. W<agner> tiene también una sensualidad pobre y una insistencia en la pobreza en lo que se refiere a la melodía que raya en la locura, pero ¡cómo ha podido construirse a partir de aquí un puente hacia el ideal! (Otoño de 1881, 12 [137].)

610. En el piano lo fundamental es dejar *cantar* al canto y dejar *acompañar* al acompañamiento. Soporto la música en la que no están separados de este modo la música y el acompañamiento en tanto que breve intermedio, como ruido ideal que nos hace desear que comience de nuevo el canto. (Otoño de 1881, 14 [22].)

611. Estilo

Lo primero que es necesario es la *vida*: el estilo debe *vivir*.

El estilo debe adaptarse a ti en cada ocasión, teniendo en cuenta a una persona totalmente determinada con la que quieres comunicarte.

En primer lugar, hay que saber con exactitud: «cómo diría y contaría esto» antes de poder escribir. Escribir sólo debería ser una imitación. [...]

**

La abundancia de vida se revela por la abundancia de gestos. Hay que *aprender* a sentir como gestos todo, la duración y la brevedad de las frases, la puntuación, la elección de las palabras, las pausas, el orden de los argumentos.

**

¡Atención a los períodos! Sólo tienen derecho al período los hombres que pueden hablar mucho tiempo sin respirar. Para la mayoría el período es afectación.

El estilo debe demostrar que uno *cree* en sus ideas y que no sólo las piensa, sino que las siente.

Cuanto más abstracta es la verdad que se quiere enseñar, más son los sentidos que hay que inducir hacia ella.

La medida de los buenos prosistas consiste en acercarse a la poesía sin franquearla. Sin el sentimiento y la capacidad más refinada en la poética no se puede tener esa medida. [...] (Julio-agosto de 1882, 1 [45].)

612. La voz humana es la apología de la música. (Otoño de 1881, 14 [23].)

613. ¿Por qué se apodera de mí casi regularmente semejante deseo de *Gil Blas* y de los cuentos de Merimée? ¿No me ha hechizado *Carmen* más que ninguna otra ópera en la que resuena en mí ese mundo querido (que en el fondo sólo abandono medio año)? (Otoño de 1881, 15 [67].)

614. Detrás de cada tragedia se esconde algo *agudo y paradójico*, un placer de la paradoja, por ejemplo, la frase final de la última ópera trágica: «¡Sí, *yo* la he matado, a mi Carmen, a mi Carmen adorada!» Esta especie de pimienta le falta por completo a la epopeya, que es más inocente y se dirige a los espíritus más infantiles y burdos, a los que les repugna todo lo ácido, lo amargo y lo cáustico. La tragedia es el signo precursor de que un pueblo quiere hacerse agudo, de que el *esprit* quiere hacer su entrada. (Otoño de 1881, 15 [68]).

615. 369. Gracias a la música, los afectos disfrutan de sí mismos. (Verano-otoño de 1882, 3 [1].)

616. 25) Belleza del *cuerpo* —los artistas la han captado demasiado *superficialmente*; a esta belleza superficial le debería seguir una belleza en todo el mecanismo del organismo; por cuanto que los mejores escultores mueven a la *creación de bellos hombres*: es el sentido del arte; vuelve insatisfecho al que siente vergüenza ante él y muy activo al que tiene bastante fuerza. La consecuencia de un *drama* es: «yo también quiero ser como ese héroe» ¡Excitación de la fuerza creadora aplicada a nosotros mismos! [...] (Primavera-verano de 1883, 7 [151].)

617. Contra Kant. Naturalmente estoy unido también *por un interés* por la belleza que me gusta. Pero no se presenta escuetamente. La expresión de felicidad, de perfección, de serenidad, incluso de lo que calla, lo que se deja juzgar en la obra de arte —todo habla a nuestros instintos. En último término, sólo siento como bello lo que corresponde a un ideal («a lo dichoso») de mis propios instintos, por ejemplo, la riqueza, la gloria, la piedad, la emisión de la fuerza, la devoción pueden convertirse en el sentimiento de la «belleza» en distintos pueblos. (Primavera-verano de 1883, 7 [154].)

618. [...] Sólo el placer dionisíaco se basta; soy el primero en haber descubierto lo trágico. Entre los griegos fue malentendido, debido a su superficialidad moralista. Tampoco la resignación es una enseñanza de la tragedia, ¡sino una mala interpretación de la misma! ¡El anhelo de la nada es la *negación* de la sabiduría trágica, su contrario! (Primavera de 1884, 25 [95].)

619. La música como resonancia de estados cuya expresión conceptual era la *mística*, sentimiento de glorificación del individuo, transfiguración. O: la reconciliación de las oposiciones internas en algo nuevo, nacimiento del *tercero*. (Primavera de 1884, 25 [241].)

620. N.B. Venero a M<iguel> Ángel más que a Rafael, porque, a través de todos los velos cristianos y la confusión de su época, ha visto los ideales de una cultura más noble que la cristiano-rafaelista: mientras que Rafael sólo glorificó con fidelidad y modestia los valores que había recibido y no llevaba en él ningún instinto que buscara y aspirara a algo más allá de esto, M<iguel> Ángel vio y sintió el problema del legislador de nuevos valores; así como el problema del triunfador que llega a la perfección y que tuvo necesidad de superar también «el héroe en sí», el hombre que se eleva demasiado, por encima de su piedad, que rompe y destruye sin piedad lo que no le conviene. [...] ¡En el fondo debería haber destruido el cristianismo a partir de su ideal! Pero no era bastante pensador y filósofo para hacerlo. L<eonardo> da Vinci tal vez tuvo de ese artista una mirada realmente supracristiana. Conoce «el Oriente», tanto el interior como el exterior. Hay algo supraeuropeo y taciturno en él, que distingue a aquel que ha visto un horizonte demasiado amplio de cosas buenas y malas. (Abril-junio de 1885, 34 [149].)

621. Lo que hay de común en el desarrollo de las almas europeas hay que descubrirlo, por ejemplo, comparando a Delacroix con R<ichard> W<agner>, uno *peintre-poète*, el otro poeta-músico, según la diferencia del talento francés y alemán. Pero, quitando esto, iguales. Delacroix, además, también muy músico, una obertura de Coriolano. Su primer intérprete, *Baudelaire*, una especie de R<ichard> W<agner> sin música. Ambos anteponen la *expresión*, sacrificando todo lo demás. Ambos dependientes de la literatura, hombres sumamente cultivados y escritores. Torturados por enfermedades nerviosas, sin sol. (Abril-junio de 1885, 34 [166].)

622. Con relación a Wagner, no he superado la decepción del verano de 1876, la cantidad de imperfección, en la obra y en el hombre, para mí fue demasiado todo de una vez: salí corriendo. [...] (Abril-junio de 1885, 34 [205].)

623. El poderoso eco del trágico acontecimiento de esa generación francesa de los años treinta y cuarenta, a la que se asocia Richard Wagner, con acertado instinto, esa clase espléndida y enfermiza de insaciables, cuyos fundadores fueron Beethoven en música y Byron en poesía: el efecto de lo enorme en el h<ombre>, cuyos nervios y voluntad ya eran demasiado débiles para eso. (Abril-junio de 1885, 34 [211].)

624. Durante un siglo sólo hubo una oposición entre la música francesa y la ital<iana>.

En la lucha de Gluck con Piccini se volvió más aguda y llegó su cima; por esto Gluck se sintió como el perfecto representante del *gusto francés*, como representante de lo distinguido, pomposo y racionalista.

Los alemanes, como músicos, han prestado oídos ya a Francia ya a Italia: hoy en día sigue sin haber un gusto *alemán* propio en música.

Me parece que Wagner ha establecido una vez más una preponderancia del *gusto francés* sobre el gusto italiano, es decir, sobre Mozart, Haydn, Rossini, Bellini, Mendelssohn, pero es el gusto de la Francia de 1830: la literatura se ha apoderado de la música como de la pintura: «música de programa» ¡el *«sujet»* por encima de todo! (Mayo-junio de 1885, 35 [64].)

625. Hoy Francia sigue siendo la sede de la cultura más espiritual y refinada de Europa, pero hay que saber encontrar la «Francia del gusto». Los que forman parte de ella se mantienen bien escondidos: en primer plano da vueltas una Francia embrutecida y grosera, la que últimamente, en el cortejo fúnebre de V. H<ugo>, ha celebrado una auténtica orgía de mal gusto; podría ser un pequeño número la del buen gusto, hombres que se apoyan sobre piernas no muy fuertes, en parte fatalistas, en parte afeminados (esos tienen motivos para esconderse), todos reconocen como sus antepasados y maestros los espíritus superiores siguientes: por de pronto, *Stendhal*, el último gran acontecimiento del espíritu francés, el que con un *tempo* napo<leónico> ha marchado a través de su Europa sin descubrir y que al final se encontró solo, terriblemente solo; pues han sido necesarias dos generaciones para acercarse a él. En este momento, como ya he dicho, él manda, un comandante para los más selectos; quien esté dotado de sentidos finos y temerarios, sea curioso hasta el cinismo, lógico casi por asco, descifrador de enigmas y amigo de la esfinge como todo nacido en Europa, se verá obligado a seguirle. ¡Que pueda seguirle también cuando se detiene lleno de vergüenza ante los misterios que tiene la gran pasión! Esta nobleza del *saber* callarse, del *saber* detenerse le hace superior, por ejemplo, a Michelet y especialmente a los eruditos alemanes. Su discípulo es *Merimée*, un artista distinguido y solitario que desprecia esos sentimientos blandengues que la edad democrática ensalza como sus «sentimientos más nobles», severo consigo mismo y lleno de las exigencias más duras a su lógica artística, listo en todo momento a sacrificar pequeñas bellezas y encantos a una fuerte voluntad de lo necesario. Un alma respetable, aunque no rica, en un medio impuro y sucio y bastante pesimista para poder interpretar la comedia sin vomitar. Otro discípulo de Stendhal es *Taine*, el primer historiador de Europa vivo

en la actualidad, un hombre decidido y hasta en su desesperación audaz, para quien el valor y la fuerza de voluntad no se han hecho pedazos bajo la presión del saber, un pensador a quien ni Condillac, respecto a la profundidad, ni Hegel, respecto a la claridad, han perjudicado, alguien que supo más bien *aprender* y durante mucho tiempo sabrá *enseñar*: los franceses de la próxima generación tendrán en él su maestro espiritual. Es sobre todo el que hace retroceder la influencia de Renan y Sainte-Beuve, los cuales son inseguros y escépticos hasta el fondo del corazón: Renan, una especie de Schleiemacher católico, dulzarrón, acaramelado, sensible al paisaje y las religiones; Sainte-Beuve, una ruina de poeta que se dedica a husmear las almas y al que le gustaría disimular que ya no tiene apoyo ni en la voluntad ni en la filosofía, incluso, lo que no supone sorpresa alguna después de lo uno y lo otro, carece de un auténtico gusto sólido *in artibus et litteris*. Finalmente, se observa en él la intención de construir a partir de esta carencia una especie de principio y de método de neutralidad crítica, pero con demasiada frecuencia se revela el fastidio de que con ciertos libros y hombres no ha sido realmente neutral, sino entusiasta, le gustaría tachar, negar estos horribles «petits faits» de su vida, o el *grand fait* mucho más desagradable de que todos los grandes conocedores de hombres franceses también tenían su propio carácter y voluntad en el cuerpo, desde Montaigne, Charron, La Rochefoucauld hasta Chamfort y Stendhal: a todos ellos les tiene envidia Sainte-Beuve y en todo caso no tiene predilección ni simpatía por ellos. —Mucho más beneficiosa, parcial e intensa en ese sentido es la influencia de Flaubert: con un exceso de carácter capaz de soportar incluso la soledad y el fracaso (algo extraordinario en los franceses), en este momento gobierna el reino de la estética, de la novela y del estilo; ha llevado a la cumbre el francés sonoro y colorista. También le falta, en efecto, como a Renan y a Sainte-Beuve, la educación filosófica, así como un auténtico conocimiento de los procesos científicos; pero una profunda necesidad de análisis e incluso de ciencia se ha abierto paso, junto con un pesimismo instintivo, acaso extraño pero suficientemente fuerte para proporcionar un modelo a los novelistas franceses contemporáneos. En efecto, se debe a Flaubert la nueva ambición de la joven escuela de posar con actitudes científicas y pesimistas. Los poetas que ahora florecen en Francia están bajo la influencia de Heine y Baudelaire, excepto tal vez Leconte de Lisle; pues de la misma manera que ahora se quiere y se lee a Schopenhauer más en Francia que

en Alemania, el culto a Heinrich Heine se ha trasladado a París. En cuanto al pesimismo de Baudelaire, pertenece a esos anfibios apenas verosímiles, mitad alemanes mitad parisienses; su poesía tiene algo de lo que en Alemania se llama delicadeza de sentimiento o «melodía infinita» y a veces «dormir la mona». Por lo demás Baudelaire fue el hombre de un gusto tal vez corrompido pero marcado y enérgico, seguro de sí mismo, con lo que tiraniza a los indecisos de hoy. Si en su tiempo fue el primer profeta e intercesor de Delacroix, tal vez hoy sería el primer wagneriano de París. Hay mucho Wagner en Baudelaire. (Junio-julio de 1885, 38 [5].)

626. Victor Hugo, «un asno de genio» —la expresión es de Baudelaire— que siempre tuvo el atrevimiento de su mal gusto; de ese modo entendía lo que es mandar, él, el hijo de un general napoleónico. En su oído tenía la necesidad de una especie de retórica militar. Imitaba los cañonazos y el fogonazo de los cohetes con palabras; el *esprit* francés aparece en él oscurecido por el humo y el estruendo, por decirlo de alguna manera, a menudo hasta la pura y mera estupidez. Jamás mortal alguno escribió semejantes antítesis absurdas y chirriantes. Por otro lado, dejó dominar también el apetito de pintor de sus ojos sobre su espíritu; está lleno de ocurrencias pintorescas y a menudo no hace nada más que transcribir con exactitud lo que ve, lo que le pone delante de los ojos la alucinación de pintor. Él, el plebeyo, está sometido a la voluntad de su gran apetito sensual, me refiero a sus oídos y ojos. Éste es, en efecto, el hecho fundamental del *romantisme* francés, una reacción plebeya del gusto: de este modo está en la vía opuesta y quiere justamente lo contrario de lo que querían de sí mismos los poetas de una cultura noble, como por ejemplo Corneille. Pues éstos ponían su placer y cuidado en someter a sus sentidos, aún más fuertes, con el *concepto* y contribuir a la victoria de un espíritu claro y refinado ante las brutales demandas de colores, sonidos y figuras; por lo que estaban, según mi parecer, en la estela de los grandes griegos, a poco que pudieran conocerlos. Justamente lo que provoca desagrado en nuestro gusto de hoy, groseramente sensual y naturalista, por los griegos y los antiguos franceses, es la *intención* de su voluntad artística, su triunfo, también: pues combatieron y vencieron justamente a la «plebe de los sentidos», a la que la ambición de nuestros poetas, pintores y músicos quiere convertir en arte. Con esta voluntad artística de Victor Hugo concuerda

su voluntad política y moral: es superficial y demagogo, se arrastra ante todas las grandes palabras y grandes gestos, un adulador del pueblo que con la voz de un evangelista habla a todos los inferiores, los oprimidos, los malogrados, los deformes y no tiene noción alguna de lo que es la educación y la rectitud del espíritu, la conciencia intelectual, en resumen, un actor inconsciente, como casi todos los artistas del movimiento democrático. Su genio actúa en la masa como una bebida alcohólica, que emborracha y embrutece al mismo tiempo. Este género de simpatías y antipatías y muchas semejanzas en el talento las posee otro deprecante del pueblo, el historiador Michelet, sólo que en lugar de la mirada del pintor tiene una maravillosa capacidad de reproducir en sí estados de ánimo, a la manera del músico: en la turbia A<lemania> hoy se le consideraría un hombre *compasivo*. Esta «compasión» es en cualquier caso algo impertinente; en su comercio y aun en su veneración de hombres del pasado hay mucha impertinencia; en ocasiones me parece incluso que aborda su trabajo sobre los sentimientos con tal ardor que necesita quitarse la chaqueta. Sus ojos no ven en la profundidad: todos los espíritus que se «entusiasman» con facilidad hasta ahora han sido superficiales. Para mí está demasiado excitado: la justicia le resulta tan inaccesible como esa gracia que sólo brota de lo más elevado. En un cierto nivel de excitación cae cada vez más bajo el arrebato del tribuno del pueblo, también conoce por propia experiencia ese ataque de rabia animal de la plebe. El que tanto Napoleón como Montaigne le resulten extraños indica bastante la falta de nobleza de su moralidad. Es curioso que también él, el laborioso y austero erudito, muestre tanta curiosidad por la lascivia sexual de su raza, y cuanto más viejo se hace, más crece esta clase de curiosidad. Por último, democrático y, en consecuencia, histriónico es el talento de Georges Sand: es elocuente con un amaneramiento tal que su estilo, un estilo colorista, desordenado y exageradamente femenino, siempre llena la mitad de una página con sus sentimientos, no al revés, por más que quiera que se crea lo contrario. De hecho, se ha creído demasiado en sus sentimientos, mientras era rica en ese frío arte del actor que permite ahorrar nervios y hace creer lo contrario a todo el mundo. Se le puede conceder que tiene un gran talento para la narración; pero lo estropea todo de un modo definitivo por su fogosa coquetería femenina de mostrarse interpretando aparatosos papeles de hombre que no iban precisamente con su talla —su espíritu era paticorto— : de modo que sus libros sólo se tomaron

en serio durante poco tiempo y ya hoy se les clasifica en la literatura involuntariamente cómica. Y aunque tal vez no sólo era la coquetería sino también la inteligencia lo que le movía a vestirse con problemas de hombres y atributos masculinos, incluidos pantalones y cigarros, finalmente salta a la vista el problema femenino y la desgracia de su vida de que necesitaba demasiados hombres, de que sus sentidos y su espíritu estaban divididos ante estas exigencias. ¿Qué podía hacer ante el hecho de que los hombres que agradaban a su espíritu siempre estuviesen siempre demasiado enfermos para satisfacer a sus sentidos? De ahí el eterno problema de los dos amantes simultáneos y una eterna necesidad del pudor femenino de disimular esta situación y de dar a entender que todos los demás problemas, mucho más generales e impersonales, los tenía en primer plano. Por ejemplo, el problema del matrimonio, pero ¡qué le importaba a ella el matrimonio! (Junio-julio de 1885, 38 [6].)

627. La música *no* revela la esencia del mundo y su «voluntad», como sostenía Schopenhauer (que se engañaba sobre la música como sobre la compasión, y por el mismo motivo: conocía ambas demasiado poco por experiencia): ¡la música revela sólo a los señores músicos! ¡Y ni siquiera ellos lo saben! Y, seguramente, ¡qué bien que ellos no lo sepan! (Otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [29].)

628. los judíos han rozado el genio en la esfera del arte con Heinrich Heine y Offenbach, este sátiro ingenioso y travieso que como músico se atiene a la gran tradición y que, para el que no tiene sólo oídos, es una auténtica liberación de los músicos sentimentales y en el fondo *degenerados* del romanticismo alemán. (Otoño de 1887, 9 [53].)

629. N.B. La diferencia entre «público» y «cenáculo»: en el primero hoy hay que ser charlatán, en el segundo se quiere ser virtuoso ¡y nada más! Superando esta separación, nuestros «genios» específicos del siglo son grandes para ambos; la gran charlatanería de Victor Hugo y de Richard Wagner, pero unida con tanto auténtico *virtuosismo* que también satisface a los más refinados en el sentido artístico.

De aquí la falta de grandeza

1) tienen una óptica cambiante, ya dirigida hacia las necesidades más ordinarias, ya dirigida hacia las más refinadas. (Otoño de 1887, 9 [171].)

630. ¿Faltaría quizá un anillo en toda la cadena del arte y de la ciencia si faltara allí la mujer, la *obra de la mujer*? Admitamos la excepción —que confirma la regla— de que la mujer perfecciona todo lo que no es una obra, cartas, memorias, incluso los trabajos manuales más delicados; en definitiva, todo lo que no es un oficio, justo porque aquí se perfecciona a sí misma, porque así obedece al único impulso artístico que posee, quiere *agradar*... Pero ¿qué tiene que ver la mujer con la indiferencia apasionada del verdadero artista, que concede más importancia a un sonido, a un soplo, a un grito, que a sí mismo? ¿Que agarra con los cinco dedos lo más secreto e íntimo de él? ¿Que no concede valor a nada que no se convierta en forma (que no se abandone, que no se haga público)? El arte, como lo ejercita el artista ¿no lo entendéis como un atentado contra todos los pudores?... Sólo en este siglo se ha atrevido la mujer a convertirse a la literatura (*vers la canaille plumière écrivassière*, para hablar como el viejo Mirabeau): escriben obras literarias, hace arte, pierde el instinto. ¿Para qué? Si es que es lícito preguntarlo. (Otoño de 1887, 10 [40].)

631. la cima de la poesía lírica moderna, alcanzada por dos genios-hermanos, Heinrich Heine y Alfred de Musset

Nuestros inmortales —no tenemos demasiados: Alfred de Musset, Heinrich Heine, p. 267. (Otoño de 1887, 10 [41].)

632. *En relación con la música*, toda comunicación mediante palabras es de una clase desvergonzada: la palabra diluye y embrutece; la palabra despersonaliza: la palabra hace común lo no común. (Otoño de 1887, 10 [60].)

633. *Aesthetica*.

sobre nuestra *música moderna*: la atrofia de la melodía es lo mismo que la atrofia de la «idea», de la dialéctica, de la libertad de movimiento espiritual, una grosería y un remedo que se convierten en nuevas empresas arriesgadas e incluso en principios, finalmente sólo se tienen los principios de sus aptitudes, de la *estrechez de miras* de sus aptitudes

respecto a las condiciones de un genio, por eso O<ffenbach> era más genial que Wagner...

«la música dramática», ¡un absurdo! Es sencillamente música mala, tan seguro como ---

el sucedáneo del sarcasmo que baila y espiritualidad sarcástica

el «sentimiento», la «pasión» como sustitutos cuando ya no se

sabe alcanzar la espiritualidad superior y su *felicidad* (por ejemplo, Voltaire). Dicho técnicamente, el «sentimiento», la «pasión» son más insignificantes, presuponen artistas mucho más pobres. El giro hacia el drama revela que un artista sabe que domina más los medios aparentes que los medios auténticos. Tenemos una *pintura dramática*, una *poesía lírica dramática*, etc. (Otoño de 1887, 10 [116].)

634. Existe hoy también un pesimismo de músicos, incluso entre no músicos. ¿Quién no ha sufrido, quién no ha maldecido al dichoso adolescente que tortura su piano hasta hacerlo gritar de desesperación, que con sus propias manos arrastra ante sí el fango de las armonías más lúgubres y grises? Así se les reconoce como pesimistas. ¿Se les reconoce así también como músicos? No podría creerlo. El wagneriano *pur sang* no es músico; sucumbe a las fuerzas elementales de la música más o menos como la mujer sucumbe a la voluntad de su hipnotizador y para poder hacerlo no debe hacerse desconfiado *in rebus musicis et musicantibus* por una conciencia severa y fina. He dicho «más o menos como», pero tal vez aquí se trata de algo más que de una comparación. Considérense los medios de los que se sirve Wagner preferentemente para obtener el efecto (que en buena parte ha tenido que inventar): elección de los movimientos, del timbre orquestal, la horrible desviación de la lógica y la cuadratura del ritmo, lo que se arrastra, se frota, lo misterioso, el histerismo de su «melodía infinita»: se parecen de una forma extraña a los medios con los que el hipnotizador logra su efecto. ¿Y el estado en el que, por ejemplo, el preludio de Lohengrin sumerge al oyente (y más aún a la oyente) es esencialmente distinto del éxtasis del sonámbulo? Oí a una italiana que después de haber escuchado dicho preludio dijo, con esos ojos deliciosamente arrobados de los que tanto entienden las wagnerianas: «*come si dorme con questa musica!*» (Otoño de 1887, 10 [155].)

635. Si de la música se quita la música dramática, siempre queda bastante buena música. (Noviembre de 1887-marzo de 1888, 11 [109].)

636. *Drama*
el drama no es, como lo creen los semieruditos, la acción, sino que, según el origen dórico de la palabra «drama», hay que entenderla de un modo dórico-hierático: es el acontecimiento, el «suceso», la historia sagrada, la leyenda de la fundación, la «meditación», la *actualización* de la tarea de lo hierático. (Primavera de 1888, 14 [34].)

637. La erupción del arte de Wagner sigue siendo nuestro último gran acontecimiento en el arte. [...] (Primavera de 1888, 15 [6].)

638. *Qué es trágico.*
Repetidas veces he puesto los dedos en el gran error que cometió Aristóteles al creer reconocer en dos afectos deprimentes, en el horror y la piedad, los afectos trágicos. Si tuviera razón, la tragedia sería un arte mortal: habría que cuidarse de ella como de algo perjudicial a la comunidad y sospechoso. El arte, normalmente el gran estimulante de la vida, embriaguez de vivir, voluntad de vivir, sería *nocivo para la salud*, al servicio de un movimiento descendente, como lacayo del pesimismo. (Pues el hecho de que por la excitación de estos afectos uno se «purga» de ellos, como parece creer Aristóteles, sencillamente no es verdad.) Algo que provoca habitualmente el horror o la piedad desorganiza, debilita, desanima: y suponiendo que Schopenahuer tenga razón cuando dice que hay que inferir de la tragedia la resignación, es decir, la dulce renuncia a la felicidad, a la esperanza, a la voluntad de vivir, con ello se habría concebido un arte ello en el que el arte se negaría a sí mismo. La tragedia significaría entonces un proceso de descomposición, los instintos de la vida destruyéndose a sí mismos en el instinto del arte. Cristianismo, nihilismo, arte trágico, *décadence* fisiológica se darían la mano, harían perder el equilibrio en el mismo instante, mutuamente empujarían hacia adelante —*¡hacia abajo!*... La tragedia sería un síntoma de decadencia.

Se puede refutar esta teoría con la mayor impavidez, a saber: midiendo con el dinamómetro el efecto de una emoción trágica. Y se obtiene como resultado lo que psicológicamente sólo la absoluta mendacidad de un hombre de sistema puede desconocer en último lugar: que la tragedia es un *tónico*. Si Schopenhauer no *quiso* comprender esto, si fijó la depresión general como el estado trágico, si dio a entender a los griegos (que para disgusto suyo no «se resignaban»...) que no se encontraban en la cima de su concepción del mundo, es el *parti pris*, la lógica del sistema, la falsificación de los hombres de sistema: una de esas graves falsificaciones que paso a paso han ido arruinando toda su psicología a

Scho<openhauer> (él, que ha malinterpretado con violencia arbitraria el genio, el arte mismo, la moral, la religión pagana, la belleza, el conocimiento y más o menos todo

Aristóte<les>

Aristóteles pretendió considerar la tragedia como purgativo de la compasión y el horror, como una descarga beneficiosa de dos afectos mórbidos excesivamente retenidos...

Los demás afectos tienen un efecto tónico, pero sólo dos afectos depresivos —y éstos son, por tanto, especialmente perjudiciales e insalubres—, la compasión y el horror, tendrían que ser eliminados del hombre, según Aristóteles, por la tragedia como si fuera un purgativo: la tragedia, al provocar estos estados peligrosos en exceso, libera al hombre de ellos, lo hace mejor. La tragedia como una *cura* contra la compasión. (Primavera de 1888, 15 [10].)

639. Con esa mala música, la peor de todas las posibles, con esa intranquilidad y caos que va a la aventura compás a compás, que quiere indicar la pasión y que en realidad no es más que el grado más bajo del embrutecimiento estético, no tengo piedad alguna, aquí hay que poner un límite. (Primavera de 1888, 15 [22].)

640. que los corruptos novelistas parisienses se pongan ahora a oler el incienso no les hace más soportables a mi olfato: la mística y las santas y católicas arrugas en la cara son sólo una forma más de sensualidad (Primavera de 1888, 15 [66].)

641. A los típicos *décadents* que se sienten necesarios en su corrupción del estilo, con lo que reclaman un gusto superior y a los que les gustaría imponer una a los demás, los Goncourt, los Richard Wagner, hay que distinguirlos de los *décadents* con mala conciencia, los *décadents* recalcitrantes. (Primavera, 1888, 15 [88].)

642. Sin la música la vida sería un error. (Primavera-verano de 1888, 16 [24].)

643. Echamos de menos en la música una estética que sea capaz de imponer leyes a los músicos y que cree una conciencia; echamos de menos lo que es una consecuencia de una auténtica lucha por los «principios», pues como músicos nos reímos de las veleidades de Herbart en esta materia tanto como de las de Schopenhauer. De hecho se deriva de todo esto una gran dificultad: ya no sabemos *justificar* los conceptos «modelo», «maestría», «perfección», erramos palpando a ciegas con el instinto del viejo amor y admiración en el reino de los valores, casi creemos «es bueno lo que nos *gusta*»... Se despierta mi desconfianza cuando en todas partes se califica inocentemente a Beethoven de «clásico»; llegaría a sostener que en otras artes se entiende por clásico un tipo opuesto al de Beethoven. Pero, más todavía, cuando se enseña y venera la perfecta descomposición que salta a los ojos del estilo de Wagner, su denomidado estilo dramático, como «modelo», «maestría» y «progreso», mi impaciencia llega al colmo. El estilo dramático en la música, como lo entiende Wagner, es la renuncia al estilo en general bajo el presupuesto de que otra cosa es cien veces más importante que la música, a saber: el drama. Wagner sabe pintar, no usa la música para la música, fortalece actitudes, es poeta; por último, ha apelado a los «bellos sentimientos» y al «pecho levantado», igual que todos los artistas de teatro —con todo esto ha puesto de su parte a las mujeres e incluso a los necesitados de formación: ¡pero qué tienen que ver las mujeres y los necesitados de formación con la música! Ninguno de estos tiene conciencia para el arte; no padecen cuando todas las virtudes primeras e imprescindibles de un arte son pisoteadas y escarnecidas, como *ancilla dramaturgica*, en favor de intenciones secundarias. ¿Qué importa toda ampliación de los medios de expresión, cuando lo que ahí se expresa, el arte mismo ha perdido para sí mismo la ley? La magnificencia pictórica y la fuerza del sonido, el simbolismo de la tonalidad, el ritmo, los colores sonoros de la armonía y la disonancia, el significado sugestivo de la música con relación a otras artes, toda la *sensualidad* de la música llevada al predominio con Wagner; todo esto Wagner lo ha reconocido, lo ha extraído, lo ha desarrollado en la música. Victor Hugo ha hecho algo parecido con el lenguaje, pero hoy todavía se siguen preguntando en Francia por el caso de Victor Hugo: ¿intensificando la sensualidad en el lenguaje, no se ha oprimido la razón, la intelectualidad, la profunda legalidad del lenguaje, para perversión del lenguaje? Que en Francia los poetas se hayan convertido en artistas plásticos, que en Alemania los músicos se hayan convertido en actores, embadurnadores de la cultura, ¿no son ésos signos de la *décadence*? Wagner hace posible todo lo que no sea música con ayuda de la música: da a entender hinchazones, virtudes, pasiones.

La música es para él un medio.

No le ha abandonado toda belleza espiritual, la perfección elevada e insolente, que en el atrevimiento sigue empobreciendo la

gracia, el irresistible salto y danza de la lógica --- (Primavera-verano de 1888, 16 [29].)

644. En el fondo la música de Wagner es también literatura, como lo <es> todo el romanticismo francés; la magia del exotismo, de épocas ignotas, costumbres, pasiones, ejercida sobre holgazanes sentimentales; el entusiasmo de entrar en el país prodigioso, lejano, extraño y antiguo, a cuya entrada conducen los libros, con lo que todo el horizonte aparece cubierto con nuevos colores, nuevas posibilidades... El presentimiento de mundos aún más lejanos e inexplorados; el *dédain* por el *boulevard*... El nacionalismo, que nadie se engañe, es también una forma de exotismo... Los músicos románticos cuentan lo que los libros exóticos han hecho de ellos: a uno le gustaría tener experiencias exóticas, pasiones al gusto florentino o veneciano; finalmente *uno se contenta* con buscarlas en la *imagen*... Lo esencial es la especie de un *nuevo* deseo, un querer imitar, querer emular, el disfraz de la simulación de las almas... El arte romántico es sólo un recurso para una «realidad» fallida... Napoleón, la pasión por las nuevas posibilidades del alma... La ampliación del alma...

El intento de *hacer* algo nuevo: revolución, Napoleón...

extenuación de la voluntad; cuantos más desórdenes en el deseo de sentir, imaginar, soñar algo nuevo...

Consecuencia de las cosas excesivas que se habían experimentado: avidez de sentimientos excesivos... Las literaturas extranjeras ofrecían el condimento más fuerte... (Primavera-verano de 1888, 16 [34].)

645. los románticos, que, como su maestro alemán Friedrich Schlegel, están todos en peligro (por citar a Goethe) de «ahogarse rumiando absurdos morales y religiosos»

la infuencia de Schiller en Wagner: aporta «la elocuencia apasionada, el esplendor de la frase, como inspiración de nobles sentimientos», aleación con metal más ligero [...]

El típico odio de los enfermos contra todos los que son perfectos; por ejemplo, Novalis contra *Wilhelm Meister*, que le parece un libro odioso. «El jardín de la poesía es imitado con paja y harapos». «El entendimiento es allí como un diablo cándido». «El ateísmo artístico es el espíritu del libro». Eso en la época en que estaba loco por Tieck, que entonces parecía hacer entrega al discípulo de Jacob Böhme. (Primavera-verano de 1888, 16 [36].)

646. La grandeza de un músico no se mide por los bellos sentimientos que provoca: eso lo creen las mujeres, se mide por la fuerza en tensión de su voluntad, por la seguridad con que el caos obedece a su mandato artí<stico> y se hace forma, por <la> necesidad que su mano pone en una sucesión de formas. La grandeza de un músico —en una palabra, se mide por su capacidad para el gran estilo. (Primavera-verano de 1888, 16 [49].)

Índice de nombres*

* Se hace referencia al número de fragmento.

Índice de conceptos

INTRODUCCIÓN*

* Se hace referencia al número de página.

FRAGMENTOS DE NIETZSCHE*

* Se hace referencia al número de fragmento.